



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

HELLYERY AGDA GONÇALVES DA SILVA

**A PAISAGEM EM VALDOMIRO SILVEIRA:
UM ESTUDO DE CONTOS DE *LERÉIAS***

Londrina
2017

HELLYERY AGDA GONÇALVES DA SILVA

**A PAISAGEM EM VALDOMIRO SILVEIRA:
UM ESTUDO DE CONTOS DE *LERÉIAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Hellyery Agda Gonçalves da.

A paisagem em Valdomiro Silveira : um estudo de contos de *Leréias* / Hellyery Agda Gonçalves da Silva. - Londrina, 2017.
102 f. : il.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Tese. 2. Estudos da paisagem - Tese. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

HELLYERY AGDA GONÇALVES DA SILVA

**A PAISAGEM EM VALDOMIRO SILVEIRA:
UM ESTUDO DE CONTOS DE *LERÉIAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 05 de abril de 2017.

Dedico este trabalho aos meus irmãos, fruto do amor de meus pais.

AGRADECIMENTO (S)

Ao longo dessa pesquisa, descobri que Deus se manifesta de várias formas, por meio de um sorriso, de uma palavra - que muitas vezes serve de consolo e encorajamento -, de um abraço e de cuidados, porém precisamos estar atentos aos detalhes. Muitas pessoas me ajudaram a chegar aqui, aprendi que ninguém faz nada sozinho no mundo, a elas serei sempre grata.

Agradeço, primeiramente, a Deus pelo sopro de vida e por me guardar.

Aos meus pais, Hélio e Solange (*in memoriam*), pelo amor incondicional.

À minha madrastra, Rosilma, pelo cuidado e ensinamentos.

Aos meus avós maternos, Vicente (*in memoriam*) e Irene, por cuidarem tão bem de mim na vida adulta; Aos paternos, Antônio (*in memoriam*) e Clara, pela dedicação na infância; Aos adotivos, Geraldo e Maria, pela consideração e carinho. Li uma vez que os avós são mágicos, nos trazem o sabor da infância a qualquer momento.

Aos meus irmãos, Hellyson, Hellen, Édina e Edilaine, vocês despertam o que há de melhor em mim.

Aos meus familiares, tios(as) e primos(as), por estarem ao meu lado sempre, em especial, Ednalva, por toda a força e apoio.

Ao meu namorado, Douglas, pela paciência, companheirismo e amor.

À família Passoni, pelo acolhimento, cuidado e confiança, em especial, a Val, uma mãe em forma de sogra, Ismael, um exemplo a ser seguido, e Amanda, alegria em forma de gente.

À família Pacífico Martineli, pelos momentos de descontração, festas e férias, em especial, Tia Telma, pelos conselhos sábios e Tio Adilson, pelos conselhos políticos.

À família Crispim, representada por Dona Áurea, pelo exemplo e história de vida, Nadir, por cuidar de mim e me dar colo de mãe, e Amanda, pelos conselhos, incentivos e por dividir sua mãe comigo.

Aos meus amigos da escola, Arion, Thaisa, Daniela e Jéssica, aprendemos que as amizades superam tempo e espaço.

Ao meu melhor amigo, Fernando, pelas conversas, confidências e confiança.

À Rhaysa Ricci, amiga-irmã, aprendemos que a UEM não vai embora.

À minha melhor amiga, Talita, pelas discussões musicais, fílmicas e literárias. Pela presença diária, pelas discussões, palpites e revisão deste trabalho.

Aos amigos da vida, Aline, por ser tão presente, Laís e Tayara pela amizade duradoura, Guilherme, Éllis, Diógenes e Arthur, pela companhia.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Regina Célia, pela orientação atenciosa, paciente e por me apresentar Valdomiro Silveira.

Aos professores que compuseram minha Banca de Qualificação, Prof. Dr. Adilson e Prof.^a Dr.^a Clarice, pela leitura atenta e sugestões preciosas.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, em especial, a Prof.^a Dr.^a Sonia pelo conhecimento e incentivo.

À capes, pelo apoio financeiro.

Aos companheiros de curso, em especial, a Taysa, pelas conversas, eventos, caronas e parceria.

Aos amigos da Produção de Materiais da Unicesumar, pela convivência diária e amizade, em especial, Nádila, Yara, Camila e Kaio.

Ao Pedro Afonso e Maria Fernanda, pelas traduções.

A todos que contribuíram direta e indiretamente com este trabalho ou que participaram de algum momento da minha vida, muito obrigada!

“Viver é um rasgar-se e remendar-se”.

(Guimarães Rosa)

SILVA, Hellyery Agda Gonçalves da. **A paisagem em Valdomiro Silveira: um estudo de contos de *Leréias***. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar como ocorre a configuração da paisagem e a indissociável relação entre personagem e paisagem em alguns contos de *Leréias*, do autor paulista Valdomiro Silveira. Tendo sua primeira publicação em 1945, o livro é composto por 24 contos ou *Histórias contadas por eles mesmos*, conforme o subtítulo da antologia, as quais trazem por tema o universo cultural do caipira (valores, hábitos, relações interpessoais, de trabalho etc.). Diferente de *Os caboclos*, *Mixuangos*, *Nas serras e nas furnas* (e *Mucufos*), em *Leréias* todos os contos são narrados em primeira pessoa, sendo o caipira dono e personagem da história. Por meio de um trabalho laborioso de observação, pesquisa e análise de dados, Valdomiro Silveira fez disso seu projeto literário. A fim de cumprir com o objetivo, foi realizado um estudo de cunho bibliográfico, que está dividido em três momentos: o primeiro traz aspectos biográficos do autor e a recepção crítica de suas obras; o segundo, por estudar a configuração da paisagem, discute espaço e os caminhos para se chegar a um conceito de paisagem e sua relação com a literatura. Para isso, foi necessário percorrer diferentes áreas do conhecimento, como geografia, arte e filosofia, apropriando-se dos estudos de Paul Claval, Milton Santos, Yi Fu Tuan, Merleau-Ponty, Anne Cauquelin, Raffaella Milani e Michel Collot, apenas para citar alguns. Para o último momento, foram selecionados cinco contos: “Do pala aberto”; “Na folha larga”; “Sonharada”; “Força escondida” e “Resignado”, nos quais foi verificado o imbricamento entre personagem e paisagem, tendo em vista que esta é constituída por três elementos intrínsecos: local (*in situ*), percepção (*in visu*) e representação (*in art*), propostos por Collot (2005). Na literatura de Valdomiro Silveira, a paisagem aparece como um componente determinante de sentido, não apenas como um elemento decorativo ou pano de fundo, uma vez que sua escrita é genuína, nova e peculiar, longe de artificialidades. A paisagem evocada nas narrativas apresenta o mundo rural do caipira, o espaço e o sujeito que o integra, com sua bagagem cultural, seus sentimentos e percepções sobre o que vê e sente. Acreditamos que a ótica da paisagem aplicada na obra valdomiriana é um dos meios de se evidenciar a singularidade inventiva do autor.

Palavras-chave: Valdomiro Silveira. *Leréias*. Paisagem.

SILVA, Hellyery Agda Gonçalves da. **The landscape in Valdomiro Silveira**: a study of short stories of *Leréias*. 2017. 102 p. Dissertation (Master's Degree in Letters). State University of Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This work aims to investigate how the configuration of the landscape occurs, and the inseparable relationship between character and landscape in some tales of *Leréias*, by the author Valdomiro Silveira, from São Paulo. Having its first publication in 1945, the book is composed of 24 short stories or *Histórias contadas por eles mesmos*, according to the subtitle of the anthology, which brings the theme of the cultural universe of the *caipira* (values, habits, interpersonal relations, work relations, etc.). Unlike *Os caboclos*, *Mixuângos*, *Nas serras e nas furnas (e Mucufos)*, in *Leréias* all tales are narrated in the first person, being the *caipira* owner and character of the story. Through a laborious work of observation, research and data analysis, Valdomiro Silveira had made this his literary project. In order to fulfill the objective, a bibliographic study was made, which is divided in three moments: the first one brings biographical aspects of the author and the critical reception of his works; the second, by studying the configuration of the landscape, discusses space and the ways to formulate a concept of landscape and its relationship with literature. For that, it was necessary to cover different areas of knowledge, such as geography, art, and philosophy, appropriating the studies of Paul Claval, Milton Santos, Yi Fu Tuan, Merleau-Ponty, Anne Cauquelin, Raffaella Milani and Michel Collot, just to mention some authors. For the last moment, five short stories were selected: “Do pala aberto”; “Na folha larga”; “Sonharada”; “Força escondida” and “Resignado”, in which the interweaving between character and landscape was verified, considering that it is constituted by three intrinsic elements: place (*in situ*), perception (*in visu*) and representation (*in art*), as proposed by Collot (2005). In the literature of Valdomiro Silveira, the landscape appears as a determinant component of meaning, not only as a decorative element or as backdrop, since its writing is genuine, new and peculiar, far from artificialities. The landscape evoked in the narratives presents the rural world of the *caipira*, the space and the subject that integrates it with their cultural baggage, their feelings, and perceptions about what they see and feel. We believe that the view of the landscape applied in Valdomiro Silveira's works is one of the ways of pointing out the author's inventive singularity.

Keywords: Valdomiro Silveira. *Leréias*. landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Exemplo de figura linear na arte	38
Figura 2 -	Exemplo de figura atmosférica na arte.....	40
Figura 3 -	A representação do inferno de Dante	78
Figura 4 -	A representação do inferno	78

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	CRIADOR, CRIAÇÃO E O OLHAR DA CRÍTICA	17
2.1	UM EXCERTO DA VIDA DE VALDOMIRO.....	17
2.2	A CONSTÍTICA DE VALDOMIRO SILVEIRA SOB A ÓTICA DA CRÍTICA.....	19
3	PAISAGEM: ORIGEM, CONCEITO, ALCANCE	35
3.1	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO	35
3.2	O SURGIMENTO DA PAISAGEM.....	37
3.3	O CONCEITO DA PAISAGEM NO ÂMBITO DOS ESTUDO LITERÁRIOS	45
4	A PAISAGEM EM <i>LERÉIAS</i>: FORMAS DE VER, SENTIR E VIVER	57
4.1	“DO PALA ABERTO”: PERCEPÇÕES DA PAISAGEM E O PRECIPÍCIO METAFÓRICO DA VIDA	58
4.2	“NA FOLHA LARGA”: REFLEXÕES SOBRE PAISAGEM, AMOR E SOFRIMENTO	67
4.3	“SONHARADA”: UMA REFLEXÃO SOBRE PAISAGEM, SONHO E REDENÇÃO.....	73
4.4	“FORÇA ESCONDIDA”: OS ELEMENTOS DA NATUREZA E A PAISAGEM INFLUENCIANDO NAS AÇÕES DA PERSONAGEM.....	81
4.5	“RESIGNADO”: O SOFRIMENTO EXPRESSO POR MEIO DA PAISAGEM	87
4.6	A FUNÇÃO DA PAISAGEM NOS CONTOS ANALISADOS	91
5	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

Valdomiro Silveira, nascido em 1873, dedicou-se às letras desde os tempos escolares. Porém, somente aos 21 anos, publicou seu primeiro conto no jornal *Diário Popular*, o qual já apresentava o mundo rural, trazendo o homem e a paisagem rural por tema. Em seus contos, Valdomiro Silveira preocupa-se em apresentar ao leitor a fala, a crença, o costume e o modo de ver o mundo do caipira.

O prosador não pertence à classe que retrata em suas narrativas, porém, aproxima-se dela pelo contato com os caipiras em seu ambiente de trabalho – era promotor no interior paulista e costumava atender os sertanejos da região –; é pela pesquisa de campo que o autor adentra o cotidiano do homem do campo e toma nota de tudo: causos, lendas, quadrinhas, rotina, hábitos etc. Por meio do seu trabalho inventivo e de pesquisa sobre o mundo do caipira, Valdomiro Silveira coloca-se como um homem do seu tempo, uma vez que, por meio da literatura, desvenda uma das faces do Brasil, a qual estava à margem. Conforme Célia Regina da Silveira (2009, on-line), “a oralidade presente na obra configura-se num desejo mútuo de idealização do passado, [...] na tentativa de buscar uma origem perfeita para a tradição brasileira”. Além disso, o autor tenta diminuir a distância, no plano da linguagem, entre narrador e personagem, ao colocar o caipira como centro e dono da história, dando-lhe voz para contar seus causos. Ou seja, nos contos de Valdomiro Silveira, não há um narrador superior aos personagens, que fala conforme prega a gramática, a linguagem utilizada por ambos é a dialetal, a cabocla.

A literatura valdomiriana, em relação aos seus contemporâneos, não apresenta artificialidades - trata-se de uma escrita genuína, nova e peculiar. Alguns críticos do período de Valdomiro Silveira, como Sylvio Floreal, Paulo Sétubal, Xavier Marques etc., preocuparam-se em tecer comentários sobre a obra do autor, os quais foram publicados, na maior parte das vezes, em jornais da época. No entanto, tais críticas não fugiram dessas páginas, pois, ainda hoje, Valdomiro Silveira é um autor praticamente desconhecido, pouquíssimo lido e, conseqüentemente, pouco estudado pelas academias e manuais de literatura. Quando Valdomiro Silveira é citado na história literária do país, as abordagens são breves - como em: *Formação da Literatura*, do Antonio Candido (1972); *A crítica Literária no Brasil*, de Wilson Martins (1952) e *Literatura Brasileira com textos e testes*, de Hildebrando Campestrini (1976), - e os assuntos dizem respeito à quantidade de publicações

(quatro livros: *Os Caboclos* (1920), *Nas serras e nas furnas* (1931), *Mixuangos* (1937), *Leréias* (1945), póstumo) e que, embora seja grande e antecipadora, é uma literatura que fica à sombra de escritores canônicos que vieram após o autor, como Mário de Andrade e seus contemporâneos. Tendo em vista esse quadro, pretende-se colocar a literatura valdomiriana à vista, no meio acadêmico, o que justifica a escolha dos contos deste autor para o corpus da dissertação. Além disso, há uma quase-ausência nos manuais de literatura e, quando citado, aparece meramente no rol de autores que escreveram no século XIX, porém sem destaque para as peculiaridades de sua obra. Verificou-se também em uma pesquisa nos periódicos da Capes, verificamos que há contáveis trabalhos sobre o autor, sendo os mais expressivos e de peso: *A ficção movediça de Leréias, de Valdomiro Silveira*, dissertação de mestrado de Enid Yatsuda Frederico (1983, UNICAMP); *Paixão de Raiz* (Valdomiro Silveira e o Regionalismo), tese de doutorado de Carmen Lydia de Souza Dias (1984, USP); *Edição anotada de Mucufos, coletânea de contos inéditos de Valdomiro Silveira*, dissertação de mestrado de Alexandre de Oliveira Barbosa, (2007, USP). Dados os números, acreditamos que, ao retomar os estudos da obra de Valdomiro Silveira, estaremos proporcionando visibilidade ao autor no âmbito acadêmico e contribuindo para os estudos sistemáticos de suas obras. Ademais, a escolha do autor se deu por identificação pessoal, pois a literatura de Valdomiro Silveira transporta-nos para a infância, ativando um sentimento de saudade e nostalgia.

O mundo caipira é o grande tema das narrativas do autor, o qual é composto por lugares, personagens, fauna e flora característicos do interior paulista. Pretendemos analisar a configuração da paisagem nos contos de Valdomiro Silveira, levando em consideração a relação intrínseca entre personagem e paisagem. Na obra do autor, a paisagem deve ser investigada como uma construção simbólica, não como um cenário exótico e pitoresco que serve de pano de fundo para o desenvolvimento das narrativas. Para a apresentação do conceito de paisagem, serão utilizados estudos centrados tanto nos estudos literários quanto em outras áreas, como a filológica e a geografia cultural. Nesse sentido, discussões propostas por Anne Cauquelin (2007), Augustin Berque (2009), Merleau-Ponty (2006), Michel Collot (2005, 2012), Raffaele Millani (2015), Yi-Fu Tuan (2012), entre outros, estarão na base de nossos comentários acerca da paisagem.

Um consenso entre os autores mencionados é que a paisagem deixou de ser sinônimo de pintura, sendo considerada um espaço ao alcance do olhar, mas também à disposição do corpo, cuja significação parte também do comportamento do sujeito. De acordo com Michel Collot (2005), a configuração da paisagem implica um sujeito e é constituída por três elementos indissociáveis: *in situ* (local), *in visu* (olhar/percepção) e *in art* (figuração). A paisagem não é somente a região, mas o modo de vê-la e figurá-la como conjunto. O lugar torna-se paisagem apenas *in visu*, pois só o vemos como conjunto a partir de um ponto de vista, cujo centro dessa visão é o sujeito.

A paisagem a respeito de um escritor, conforme Collot (2005), supõe que a criação literária tenha algo a ver com aquilo que é visível e com a experiência do sensível, pois é por meio da percepção que a imagem é construída. Isso significa que a paisagem não é revelada apenas pelo olhar - é como se fosse um espaço designado; um espaço que sua construção está impossível de separar da constituição da personagem, de forma que tem-se o espaço engendrado ao corpo. Assim, a paisagem não é apenas o que se é possível ver. Ela está ligada à subjetividade do observador e daquele que fala sobre ela. Não se trata apenas de falar sobre um ponto de vista ótico, porque evoca o imaginário e, ao mesmo tempo, um suporte objetivo. Sobre esse fato, Karina Dias, autora do artigo "Notas sobre paisagem, visão e invisão", defende que "a paisagem seria então uma maneira singular de ver no mesmo a diferença, seria o momento onde nos aproximamos do espaço e somos enlaçados, atravessados por ele. Ela é ponto de vista, ponto de contato" (DIAS, [2008], p. 1803). A paisagem não é somente o ver, mas a sentir e ressentir também, pois, de acordo com Michel Collot (2013, p. 39), "é a partir da posição do corpo no espaço que se organiza um sentido do mundo na experiência sensível".

Na literatura de Valdomiro Silveira, a paisagem aparece como um componente determinante de sentido, não apenas como um elemento decorativo ou pano de fundo. A paisagem evocada nas narrativas apresenta o mundo rural do caipira, o espaço e o sujeito que o integra, com sua bagagem cultural, seus sentimentos e percepções sobre o que vê e sente. Conforme Enid Yatsuda Frederico, "a paisagem emerge da própria história, fundindo-se melhor a ela" (2007, p. 26). Percebemos que em algumas narrativas do autor há uma espécie de fusão entre personagem e paisagem, como no conto "Do pala aberto", no qual, após uma

experiência de abuso sexual, a personagem vê sua vida desmoronar como um barranco em dia de chuva e como um rio que vai desembocando desde o riacho até o mar velho: “E eu não desejo essa vida, ‘tou nela porque vim resbalando e descendo, ver a ramada de guapé que se solta na nascente de um riinho, vai correndo água abaixo, vai correndo até desembocar no rião afora, até se desmanchar no mar velho” (SILVEIRA, 1975, p. 27).

Tendo em vista que a paisagem só existe a partir da percepção de um sujeito, que é carregado de experiências e vivências sobre um determinado lugar, é nosso objetivo analisar o modo como personagem e paisagem se aproximam em alguns contos de *Leréias*. Para isso, selecionamos, dessa coletânea, os seguintes contos: “Do pala aberto”; “Na folha larga”; “Sonharada”; “Força escondida” e “Resignado”. A escolha da coletânea se deu pois, segundo alguns estudiosos, como Frederico (1983) e Dias (1984), é nessa obra que ocorre o coroamento da experiência literária de Valdomiro Silveira. Referente aos contos, a seleção ocorreu por identificação: buscou-se contos nos quais as paisagens são construídas a partir das ações e das expressões dos sentimentos e das emoções dos sujeitos na narrativa. Assim, em termos de fusão de personagem e paisagem, os selecionados apresentam maior expressividade e relevância.

A obra de Valdomiro Silveira ainda está distante dos bancos escolares e universitários. Esperamos com essa pesquisa dar maior visibilidade à literatura de Valdomiro Silveira, discutindo-a e fazendo com que mais pessoas tenham acesso. Acreditamos também que a ótica da paisagem aplicada na obra valdomiriana é um dos meios de apontar a singularidade inventiva do autor.

Sendo assim, o interesse pelo estudo paisagem está fundamentado na evolução do papel que desempenha na literatura, pois não se trata apenas de um simples pano de fundo - uma função coadjuvante - uma referência geográfica. A paisagem apresenta uma referência simbólica dentro do texto literário, permitindo a seguinte reflexão: Como se dá a configuração da paisagem nos contos de Valdomiro Silveira, levando em consideração a relação intrínseca entre personagem e paisagem? Buscou-se, no que diz respeito à paisagem, abordar aspectos, definições e o seu conceito contemporâneo. Assim como propõe Paul Claval (1999), ao levar em conta as crenças, as atitudes e o conhecimento dos indivíduos no que diz respeito à análise do espaço. Com base em um ponto de vista cultural, ele expõe a vivência que as pessoas têm no espaço, de modo que demonstra que é por meio

percepção individual que o homem apreende o mundo. E é assim que a perspectiva de base muda - do natural para o social - e diga-se, aqui, da junção do natural e social. Desse modo, quando consideraram as representações e o simbólico, os geógrafos entenderam como o espaço se desloca em formas diferentes para cada sujeito e como eles carregam consigo cargas afetivas que se vinculam ao espaço.

Para tanto, este trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro, intitulado “Criador, criação e o olhar da crítica”, traz alguns fatos sobre a vida de Valdomiro Silveira, sua produção literária e a repercussão de sua obra, para abordar tais aspectos, há duas subdivisões: “Um excerto da vida de Valdomiro Silveira” e “A contística da Valdomiro Silveira sob a ótica da crítica”.

O segundo capítulo, nomeado “A paisagem: origem, conceito e alcance”, conforme os subtítulos, “O surgimento da paisagem” e “O conceito de paisagem no âmbito dos estudos literários”. Neste momento do trabalho, veremos como o conceito de paisagem surgiu e se desenvolveu ao longo dos séculos, perpassando por autores de diferentes áreas de conhecimento, como filosofia, arte, geografia e literatura. E, por fim, o último capítulo é destinado às análises, nas quais procuraremos evidenciar o modo como paisagem e personagem se fundem nas narrativas de Valdomiro Silveira.

Este trabalho incorpora-se a um projeto maior, dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras, o qual diz respeito a “Figurações da Paisagem na Literatura Brasileira”, buscando, dentre outros objetivos, evidenciar a riqueza da literatura valdomiriana, bem como observar a importância da paisagem na construção do sentido de determinados textos. Esperamos também, com esta dissertação, difundir, mesmo que em menor proporção, a literatura de Valdomiro Silveira, a qual (re)cria o universo caipira por meio da valorização do homem do campo, da tradição oral, da memória e da cultura.

2 CRIADOR, CRIAÇÃO E O OLHAR DA CRÍTICA

2.1 UM EXCERTO DA VIDA DE VALDOMIRO

Valdomiro Silveira nasceu no dia 11 de novembro de 1873, em Senhor Bom Jesus da Cachoeira, hoje Cachoeira Paulista, no estado de São Paulo. Passou parte de sua infância na cidade de Casa Branca, na qual começou seu “aprendizado das coisas brasileiras”. Nesta cidade, teve contato com diferentes elementos da natureza e ouvia “as mais variadas histórias que sua mãe preta, a Marcelina”, lhe contava, conviveu com os caipiras do povoado e os encarava com amizade e respeito (GONÇALVES, 1975, p. 4-5).

Aos quatorze anos, começou a compor versos e publicar ensaios em pequenos jornais do interior de São Paulo. Estudava com afinco os clássicos da literatura universal, o que pode ser observado em seus cadernos de anotações¹: “a par dessas leituras, continua a observar a vida e os costumes dos seus mixuângos, ouvindo com amor a fala cabocla” (GONÇALVES, 1975, p. 6). E é por meio de suas observações que, posteriormente, tem subsídios para compor seus livros de contos.

Aos dezessete anos vai para São Paulo estudar Direito e, em 1895, aos vinte e dois anos de idade, Valdomiro Silveira se forma em Ciências Jurídicas e Sociais. Um ano antes, em 1894, publicou o conto “Rabicho”, no *Diário Popular*, o qual a crítica afirma ser o primeiro conto regionalista, no entanto, encontramos, nos acervos do autor, contos publicados antes dessa data que já apresentavam um viés regional, como “Vingança” e “Amor na tulha”, publicados, respectivamente nas datas 17/01/1894 e 18/02/1894, ambos no *Correio Paulistano*. No mesmo período, o referido autor enviou um conto ao jornal *O Paíz*, apenas com um sobrescrito simples e, para sua surpresa, algum tempo depois, recebeu um jornal com seu conto estampado na coluna de honra da primeira página:

O conto, nada menos que o de um caso ocorrido no sertão, aparecera em coluna de honra. Fiquei alegre e encantado, mas por dentro. Promotor público da comarca, mantive sempre duas resoluções: a de não entrar na política local, pendesse ela para aqui ou para alí; não falar sobre literatura, senão a alheia e principalmente

¹ Disponível no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, de São Paulo (IEB- USP).

a que tomasse forma de romancão ou folhetim (...). Para compor aquele primeiro conto, servi-me de papel finíssimo e pena de alumínio. Tive esse requinte de luxo secreto, numa bela povoação do vale do Paranapanema, aos 21 anos de idade! (DIAS, 1984, p. 253)².

Valdomiro Silveira, após se tornar advogado, é nomeado promotor público na cidade de Santa Cruz do Rio Pardo. Ao longo de sua carreira no Ministério Público, nas audiências e júris, debruçava-se em anotar as falas e expressões das testemunhas. Conforme a filha e biógrafa, Júnia Silveira, a fim de enriquecer seu trabalho como escritor, estudou botânica e ornitologia, além de frequentar as festas e conviver com os caipiras da região. O interesse pela temática rural se deu devido à experiência na infância na fazenda do avô, bem como na vida adulta ao observar e conviver com os caboclos que passavam pelo seu trabalho.

O contista advogou por alguns anos em Santa Cruz do Rio Pardo, porém retornou a Casa Branca, cidade de sua infância, para abrir um escritório de advocacia com seu pai, João Batista da Silveira. O pai de Valdomiro Silveira também se dedicou às letras e, desse modo, desde cedo, o filho teve contato com jornais, poesias etc.

Simultaneamente, no âmbito literário, continuou publicando nos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Tornou-se amigo de Olavo Bilac, após a publicação de uma leréia³, no semanário *A Bruxa*. Conheceu também Euclides da Cunha, que leu para ele e para Francisco de Escobar os capítulos da “Expedição de Canudos”, mais tarde renomeado de *Os Sertões*. Euclides, Valdomiro, Escobar e outros amigos formaram um cenáculo literário para troca de leituras na cidade de São José do Rio Pardo.

No ano de 1905, após casar-se com Maria Isabel Quartim de Moraes, sua Júnia, Valdomiro Silveira mudou-se para Santos e não se ocupou da política até 1932. Posterior a essa data, ocupou alguns cargos, como: Deputado Federal, Secretário da Educação e da Saúde Pública, Secretário da Justiça e da Segurança Pública, Deputado da Assembleia Constituinte e Presidente da Assembleia Legislativa de São Paulo. O meio político também contribuiu para que Valdomiro Silveira tivesse contato com o povo caboclo, dando continuidade à coleta de material para a criação de sua prosa.

² Entrevista concedida a Silveira Peixoto. In: DIAS, Carmen Lyda de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 1, p.253-256.

³ A definição da palavra Leréia se encontra no final do livro *Leréias*, na sessão intitulada "Vocabulário" e consta como: Leréia, s.f. - Léria, história complicada ou enrolada; divertimento; simulação.

Em meio aos cargos públicos, Valdomiro Silveira compôs, principalmente, contos e crônicas, porém só conseguiu publicar quatro coletâneas: *Os Caboclos* (1920); *Nas serras e nas furnas* (1931); *Mixuangos* (1937) e *Leréias - Histórias contadas por eles mesmos* - (1945, póstumo)⁴.

2.2 A CONSTÍTICA DE VALDOMIRO SILVEIRA SOB A ÓTICA DA CRÍTICA

Segundo Bosi (1970, p. 56-57), Afonso Arinos, Hugo de Carvalho, Valdomiro Silveira, Monteiro Lobato e Simões Lopes Neto, captavam “a paisagem e o homem regional com o máximo de sinceridade”, utilizando os gêneros conto e novela para esse fim:

O projeto explícito dos regionalistas era a fidelidade ao meio a descrever no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção. Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, tantas vezes por mero esnobismo, puseram-se a pesquisar o folclore e a linguagem do interior, alcançando em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis, que a cultura mais moderna e consciente de Mário de Andrade e de um Guimarães Rosa não desdenharia (BOSI, 1970, p. 232).

Valdomiro Silveira deixou de lado as técnicas de composição “que as elites importavam”, normalmente da Europa, para se dedicar à pesquisa de campo, que mais tarde resultou em uma prática literária. Sobre os prosadores brasileiros, em especial os paulistas, Menotti Del Picchia (1937)⁵ declarou no *Diário da Noite* que:

A história literária do país fará ainda justiça a São Paulo, uma vez que a São Paulo cabe a primazia, no verso e na prosa, de ter melhor marcado a arte brasileira com livros e com prosa bem nossa. Vou provar: “Os caboclos”, “Urupês”, “Lais”, “Braz, Bexiga e Barra Funda” são de Valdomiro Silveira, de Monteiro Lobato, de A. de Alcântara Machado, os ousados batedores da rústica e genuína prosa da nossa terra. Não há dúvida que foi ainda este histórico planalto o

⁴ Além das obras publicadas, há alguns textos disponíveis no acervo do autor, como é o caso de *Mucufos*, organizado por Alexandre Oliveira Barbosa, em sua Dissertação de Mestrado (USP, 2007). Júnia Silveira Gonçalves menciona em *Notas biográficas sobre Valdomiro Silveira* (1974) que Valdomiro Silveira deixou as obras *Caçadores* (contos), *A sina da Nhara* (novela sertaneja), *Simplicidade* (um livro de assuntos variados) sem publicação, porém constatamos que não estão organizadas nas pastas do acervo.

⁵ PICCHIA, Menotti Del. Sobre Mixuango. In: DIAS, Carmen Lygia de Souza. **Paixão de Raiz (Valdomiro Silveira e o Regionalismo)**. São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 10, p. 277-278.

precursor de uma arte bem nossa, bem aderente ao espírito da terra. Nesses livros, o demon da região não fala lingua da estranja, nem tem alma franceza (apud DIAS, 1984, p. 278).

Conforme mostra Menotti Del Picchia, a literatura produzida por Valdomiro Silveira e seus contemporâneos traz o caipira como centro da ficção, sem buscar no homem europeu inspiração para sua produção. Trata-se de apresentar elementos característicos de uma cultura regional que expõe situações cotidianas e paisagens. Essa estética regionalista, que está apoiada nos registros e temas da vida cotidiana, natureza e cultura local, reflete, também, a integração de uma paisagem que é quase íntegra. São costumes caboclos integrados a uma paisagem que preserva essa situação para um olhar diferenciado: personagens retratadas por meio e com a paisagem - refletindo o homem no seu espaço cotidiano, de modo que é possível distinguir costumes, mantendo o vocabulário característico caboclo.

O trabalho como promotor no interior paulista, a convivência com o homem do campo, as anotações e pesquisas de campo contribuíram para a criação literária do escritor, na qual é possível verificar, por meio dos enredos e das personagens, o funcionamento das relações sociais, por exemplo.

Os Caboclos (1920) foi o primeiro livro publicado pelo autor e teve duas edições. A primeira foi lançada por seu amigo Monteiro Lobato, tendo uma tiragem de cinco mil exemplares. Essa coletânea, bem como as demais obras, é composta por 24 contos, escritos no período de 1897 a 1906:

Acho bom *Os Caboclos*. Acho-o até muito bom. Não porque seja mimo de composição ou acuse o escritor de alta valia, mas porque é um livro de verdades, e só de verdade. Nêsse, como nos dois outros que se lhe seguiram, o vocábulo e a frase, atribuídos aos caipiras, são exclusivamente vocábulo e a frase usados por eles: disqui-os na memória, apanhando-os em centenas de conversas, em pagodes e em funções. Tomava as minhas notas por toda a parte; de tal modo que em uma vez, na fazenda do Douradão, já encostada a Pirajú, chegou um caboclinho a dizer que o promotor andava fazendo lista de recrutamento! (SILVEIRA apud DIAS, 1984, p. 254)⁶.

⁶ SILVEIRA, Valdomiro. Entrevista concedida a Silveira Peixoto. Revista da Academia Paulista de Letras. São Paulo, n. 12, mar. 1945. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz**: Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo: Ática, 1984, p. 253-256.

O comentário de Valdomiro Silveira sobre sua própria obra, *Os Caboclos*, põe em cena o processo de coleta de dados e recriação do universo do caipira, isso é, dos costumes, da linguagem (exaustivamente anotada), da paisagem, dos tipos etc.

Carmem Lydia de Souza Dias foi uma das precursoras em realizar um estudo sistematizado literatura de autor Valdomiro Silveira. A pesquisadora teve acesso à toda obra e aos manuscritos do autor, hoje disponível no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Fruto de sua tese de doutorado, nasceu o livro *Paixão de raiz* (1984). Em sua obra, a estudiosa faz um levantamento sobre o que dizia a crítica sobre as obras do autor, organiza a sua bibliografia (contos publicados em periódicos, crônicas inéditas, discursos, entrevistas etc.), além de discutir o regionalismo presente em Valdomiro Silveira, objetivo principal de seu trabalho. Conforme a quarta capa de seu livro, *Paixão de Raiz* (1984, p. 296): “Carmem L. S. Dias convida os leitores (ou futuros leitores) a apreciar o valor histórico e estético da obra regional, quando ela é fruto de uma aproximação real com seu objeto de inspiração”.

Na Revista da Academia Paulista de Letras, em uma entrevista dada a Silveira Peixoto, publicada em 1945, Valdomiro Silveira discute a sua produção literária, em especial *Os caboclos*, expondo que o objetivo desse livro era acabar com a estereotipia acerca do caipira. Em outras palavras, “acabar com a mania, que então grassava entre alguns escritores, de mostrar o matuto como indivíduo apenas aproveitável em farça ou troça” (DIAS, 1984, p. 254). Concebendo o caipira dessa maneira ou como “sujeito abobalhado, desconfiado, violento, preguiçoso, de modos grosseiros”, segundo Frederico, 1992, p. 103), alguns escritores representavam o homem do sertão de modo pejorativo, destacando seus hábitos e exagerando-os com a intenção de causar o riso.

Em contrapartida, para Paulo Setúbal (1921)⁷, em um artigo publicado na seção Livros Novos d’*A gazeta*, as personagens Valdomirianas não são “typos creados por um lyrismo piégas”, nem caricaturas. Valdomiro Silveira consegue representar o homem sertanejo sem reduzi-lo ou estereotipá-lo. Podemos exemplificar essa questão com um excerto do conto “Desespero de amor”:

⁷ SETÚBAL, Paulo. Sobre os Caboclos. In: DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 4, p. 261-263.

Ela, a nh'Ana, desde menina fora o vidro do pai: não havia vestido bonito que o Cândido lhe negasse, nem sapato de luxo que não lhe viesse parar nos pés. [...] Porque o Candinho, a falar a verdade, não era homem de muitas poses: tinha alguns selamis de terra bem aproveitados, herança já de pai e avô, mas, tirante aquela terra e benfeitoria, e o sumo que elas davam, só lhe restava o dia e a noite (SILVEIRA, 1974, p. 81).

Diferente de Monteiro Lobato com seu Jeca Tatu, o qual era concebido como ignorante e preguiçoso, o caipira de Valdomiro Silveira não é composto por estereótipo, nem inferiorizado. Como podemos visualizar no excerto, Cândido dedicava-se a fazer os gostos da filha, nh'Ana. Assim trabalhava dia e noite para realizar os seus desejos, já que não tinha muitas posses.

Na mesma esteira, Sylvio Floreal (1921)⁸ pontua que o escritor abordou aspectos da vida dos caboclos sem ódio e rancor: “Descreveu-lhes a vida, em toda a sua rusticidade e a alma em todos os seus anseios, na sua esplendida e brutal realidade sem ridicularisal-os e diminuil-os naquilo que são!” (apud Dias, 1984, p. 260).

Ainda sobre as personagens, o crítico Antonio Candido defende que são humanas, sendo possível observar sujeitos que sofrem, renunciam, odeiam e, acima de tudo, amam, visto que “como sêres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face dêsses valores” (2000, p. 45). A fim de exemplificar a “humanidade” das personagens valdomirianas apontada pelo crítico, como exemplo, temos o conto “Ingratidão”, que narra a história de Teórfa e João do Cruça, e retrata um amor não correspondido. Na história, a protagonista anuncia que se casará com outro - Antonio, deixando João furioso. Teórfa é muito bela, para o rapaz, se ela ficasse feia, o rival deixaria de achá-la bonita e, conseqüentemente, o casamento seria desfeito:

O João encostou-se ao tronco da arvore, raivento e banzativo, reparando no rosto de Teórfa, que por sinal estava corada que era uma boniteza. Parou, naquele reparo, tempo esquecido. Depois, como a tirana quisesse ir-se embora, ele pediu-lhe que esperasse um pouco mais, só um pouco, pela derradeira vez que se viam, de certo (SILVEIRA, 1975, p. 24). [...] O João do Cruça afastou-se, escondendo-se por trás do tronco do cipotá. Mas voltou logo, com uma durindana de ponta na mão, e foi-se achegando à Teórfa, que queria fugir e gritar, e não tinha força nem voz: foi-se achegando, foi-

⁸ FLOREAL, Sylvio. Sobre os Caboclos. In: DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 3, p. 259-261.

se achegando, e lanhou-lhe a maçã do rosto, macia e corada, d'onde rompeu o sangue vermelho, que pegou a cair no córrego, de pingo em pingo, fazendo leve tremura. Os lambaris saltavam de alegria, saboreando aquele sangue tão vermelho e tão doce, fazendo reboliço e guaiú logo à flor d'água (SILVEIRA, 1975, p. 25).

No excerto acima, verificamos que as sensações e os sentimentos da personagem João, levam-no para um situação extrema. É possível notar também a relação entre amor e ódio.

Nas Notas Literárias d' *O Imparcial*, Xavier Marques (1921)⁹ menciona que há dois aspectos nos contos que chamam a atenção do leitor: o literário e o filológico. Com os seus dotes de analista e observador consciencioso da vida sertaneja, o escritor está habilitado a fornecer-nos ainda maior contribuição lexicográfica, como a presente, de inegável utilidade para o conhecimento das corrupções ou variações que tem sofrido no Brasil a língua dos descobridores, assim como das invenções ou criações próprias do povo brasileiro e da propagação que hajam alcançado para merecer os foros de brasileirismos (apud DIAS, 1984, p. 276). É significativo, nesse sentido, o glossário que acompanha cada uma das coletâneas do autor, que procura levar ao conhecimento do leitor particularidades do dialeto caipira, elencando termos próprios da fala dialetal, como mostra o exemplo a seguir:

Açucrer (comer) - Ter contacto carnal.
Amargoso, adj. - Zangado; valente; bravo.
Bacázio, s. m. - Baque, pancada forte.
Curimbamba, s. - Curandeiro.
Est'ro dia - No outro dia; há dias.
Jacutupé, s. - Planta dos terrenos novos, cuja raiz, semelhante à do cará, é comestível e muito apreciada.
Vesprar, v. intr. - Estar em vésperar ou nas proximidades de.
(SILVEIRA, 1975, p. 132-154).

Para Therezinha Bartholo [s.d.]¹⁰, em um artigo publicado no Suplemento Literário, do *Estado de S. Paulo*, a contística de Valdomiro Silveira pode ser considerada um “documentário rico e fidedigno do dialeto caipira”. Se corroborarmos

⁹ MARQUES, Xavier. Sobre Os caboclos. In: DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 8, p. 274-276.

¹⁰ BARTHULO, Therezinha. **Valdomiro Silveira** – O dialeto caipira e o português antigo. [s.d.]. IEB/USP. Disponível no acervo Ernani Silva Bruno, cód. Ref.: ESB(32)1-43.

a afirmação de Bartholo, descartamos o trabalho estético e criativo do autor. Por mais que Valdomiro Silveira tenha realizado um trabalho de pesquisa, registro e aplicação, trata-se de um trabalho ficcional, ou seja, há a criação de um imaginário e da linguagem caipira. Desse modo, por ser ficção não há fidelidade. Podemos afirmar que há uma autenticidade de estilização da linguagem regional, conforme podemos perceber no exemplo:

Diz que anda aparecendo, p'r as horas mortas, na cacunda da Moéla, um bicho estúrdio e grandalhão. Ninguém não pôde ver, de perto e sussegado, o sintoma do bicho; mas pr'a mim, contando o caso como andam contando, é minhocão ou boid'água. Abasta alestrar que, si 'tá tudo quieto, no lugar onde ele aboia, daí a pouco se forma um rebojo, com águas fervendo e roncando, que nem maróla erguida por embarcação de boca larga, quando ele margulha (SILVEIRA, 1975, p. 16).

Retomando as obras de Valdomiro Silveira, o segundo livro publicado foi *Nas serras e nas furnas*, em 1931. Já no título, desenha-se a paisagem na qual as narrativas da coletânea serão assentadas, as serras e as furnas, como exemplo apresentamos um fragmento do conto "Caicaco":

E foi assim que o José Lopes, triste e desesperado com a terra que lhe tinha sido madrasta das piores, voltou, do alto do morro, a cuidar um pouco da vida na mesma terra em que a vida só lhe estava sendo tortura e saudade... (SILVEIRA, 1975, p. 97).

Mais do que a indicação pura e simples de um espaço, as "serras" e as "furnas", nos contos de Valdomiro Silveira, apontam para um sentido metafórico, a jogar com a ideia do visível, as serras, e do invisível, as furnas, num movimento de mostra e esconde que, dentre outros aspectos, pode ser visualizado na condição do mundo caipira apresentado por Valdomiro Silveira, afastado (nas serras e nas furnas) geográfica, cultural, social e economicamente do mundo urbano).

Sobre os temas de *Nas serras e nas furnas*, Gastão Cruls (1932, s.p.), no *Boletim de Ariel*, menciona que Valdomiro Silveira "traz para suas páginas imprecisos painéis agrestes, sugestivos aspectos da vida rural paulistana". Segundo o autor, trata-se de uma continuação de *Os caboclos*, contém o mesmo número de contos, porém apresenta características que a torna única, por exemplo, a ausência de relações amorosas e da representação da mulher na trama. Sobre as temáticas, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1975, p. 33) mostra que:

Como se observou quando da publicação do livro, não surgem casos de amor, contrastando o volume com *Os Caboclos*, por este aspecto, embora as cores negras persistam em "Cangüira", "Canhambora", "Última Carpa", e a alma dos simples reponte em estórias humanas como "Velhinho", "O Saudade" e tantas outras, nesse livro em que os contos se fazem menos esquemáticos e há mais amplo registro de situações.

O terceiro livro de Valdomiro Silveira, publicado em 1937, tem por título o vocábulo *Mixungos* que, conforme o dicionário, é o mesmo que 'muxungo', cujo significado é caipira, matuto. Também é composto por 24 contos. Para Menotti Del Picchia (1937), este livro "renova a façanha dos caboclos. O mesmo garbo, a mesma brasilidade, a mesma mestria" (apud DIAS, 1984, p. 278). Sabemos que o nosso país apresenta uma forte miscigenação e uma mistura de costumes. A brasilidade em Valdomiro Silveira tem por intuito mostrar uma das faces do Brasil, representada pelo homem e o mundo caboclo, que é composto pelas tradições, pelos causos, pelo folclore etc.

Já *Leréias - Histórias contadas por eles mesmos*, quarto livro do autor, foi publicado em 1945 e também é composto por 24 contos. Como as demais antologias, retrata o universo cultural do caipira – valores, costumes, lendas, crendices – o qual estava ameaçado pelas mudanças provocadas pelo capitalismo no campo (FREDERICO, 1983, p.1). Para Valdomiro Silveira, essa coletânea é o melhor de sua produção, diferencia-se dos demais livros, pois em cada conto o narrador é o protagonista, que conta a sua história a um interlocutor, especificado ou não na narrativa:

Todos os contos são narrativas orais dirigidas a supostos auditores que não dialogam com o narrador. *Leréias*, mesmo póstumo, é inegavelmente o coroamento da experiência literária de Valdomiro Silveira, desde aquele subtítulo – *histórias contadas por eles mesmos*. Parece que é a primeira tentativa de realizar uma *prosa artística na língua caipira*, o que significa uma coragem imensa em afrontar os guardiões da falsa integridade e incorruptibilidade das belezas e virtudes da "última flor do Lácio" (ÉLIS, 1974, p. 21, grifo nosso).

Bernardo Élis, ao afirmar que Valdomiro Silveira tenta realizar uma prosa artística na língua caipira, vai contra o discurso de Therezinha Bartolo de um documentário rico e fidedigno, visto que é recriação da linguagem caipira, a qual aparece ficcionalizada, como podemos observar no excerto abaixo:

– Vancê não devêra de me perguntar por que é que eu não cansei e moro aqui, triste e suzinho, neste recanto de terra: si a gente não matraqueia as coisas de sua vida, alguma razão ha de ter, p'ra ter um fecho na boca. E remexer no que passou, muitas vezes é pior do que lidar com sangue ou com barro de enxorrada... (SILVEIRA, 1975, p. 122).

O excerto acima, do conto “Aquela tarde turva...”, de *Leréias*, mostra como, por meio da linguagem, o autor vai ao encontro de alguns preceitos modernistas, como aquele que objetiva destituir da literatura a linguagem acadêmica e presa às normas cultas da língua.

Sobre a questão do regionalismo, Antonio Candido (2000) menciona, em *Literatura e Sociedade*, que o regionalismo literário se estabelece no Brasil, como um equilíbrio entre o homem e a paisagem, somente na década de 30. Em *Formação da literatura brasileira*, Candido institui uma concepção que liga o surgimento da literatura regionalista a uma atmosfera de “país novo”, que surge com a independência da colônia em 1822:

O Regionalismo, que o sucedeu e se estende até os nossos dias, foi uma busca do tipicamente brasileiro através das formas de encontro, surgidas do contacto entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo documentário e idealizador, forneceu elementos para a auto-identificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais. Nesta palestra, o intuito é mostrar que a sua função social foi ao mesmo tempo humanizadora e alienadora, conforme o aspecto ou o autor considerado (CANDIDO, 1972, p. 86).

Conforme Élis (1974), no rol de escritores regionalistas, além de Valdomiro Silveira, ganham destaque: Afonso Arinos, Coelho Neto, Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos e Monteiro Lobato, os quais utilizavam duas normas de escrita em suas narrativas: uma polida e correta, representando o discurso do autor e outra marcada pelo dialeto, representando o sujeito rural.

Em relação, especificamente, a Coelho Neto (1864-1934) e Simões Lopes Neto (1865-1916), Candido afirma que “ambos escreveram num momento de grande voga da literatura regionalista, quando ela parecia mais autêntica do que outras modalidades, porque se ocupava de tipos humanos, paisagens e costumes considerados tipicamente brasileiros” (CANDIDO, 1972, p. 87). Porém, ele denota uma característica negativa para Coelho Neto, alegando que sua obra está sujeita a “modalidades superficiais de nacionalismo, baseada numa distância insuperada

entre o escritor e o seu personagem, que ficava reduzido ao nível da curiosidade e do pitoresco”. Por outro lado, dá a Simões Lopes Neto uma característica positiva, afirmando que ele conseguiu uma posição bem mais humanizadora:

Simões Lopes Neto começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico, o velho cabo Blau Nunes, que se situa dentro da matéria narrada, e não raro do próprio enredo, como uma espécie de Marlowe gaúcho. Esta mediação (nunca usada por Coelho Neto, encastelado numa terceira pessoa alheia ao mundo ficcional, que hipertrofia o ângulo do narrador culto) atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico. Este deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contacto humaniza o leitor (CANDIDO, 1972, p. 88-89).

Os autores elencados anteriormente, ao contrário de Valdomiro Silveira, “realizaram um trabalho muito mais fácil e menos original, pois escreveram em um português valorizado, por uma requintada técnica estilística, em cujo texto introjetaram habilmente, vocábulos, expressões ou modismos regionais-rurais” (ÉLIS, 1974, p. 15). Em contrapartida, Valdomiro Silveira optou pelo caminho mais árduo: “utilizou o espírito da linguagem dialetal de uma forma homogênea e global, não só quando falam as personagens regionais, mas quando a narrativa é feita pelo próprio escritor” (ÉLIS, 1974, p. 15). Podemos verificar a perspectiva do narrador e da personagem no seguinte excerto retirado de *O mundo caboclo*, de Valdomiro Silveira (1974, p. 72-76):

– A história dele eu sei na pontinha da língua, você quer ver só? O Quelemente era um rapaz cabreiro duma vez: suvertia na boca da noite p’r’aparecer no clarear do dia, e nesse meio tempo ninguém não dava a mais pequena notícia do sujeito. [...] Depois, era bem apessoado, tinha a barba bem preta, comprida, os olhos grandes, a boca rasgada, uma dentama linda e a voz macia.
[...] E o Quelemente urrava, çolerado e meio maluco:
– Bote essa faca nos meus peitos, duma vezada, mas não me atromete aos bocadilhos! Enterre a durindana no meu coiração, que mata um home’, mas não faça essa injúria p’r’ um filho de Deus que ‘tá sem defesa!

Nos dois excertos, verificamos que a linguagem utilizada pelo narrador e pela personagem é a mesma, ou seja, o escritor não coloca o narrador em um nível superior ao da personagem, como fez seus contemporâneos Monteiro Lobato, Coelho Neto, Afonso Arinos etc. Valdomiro Silveira utilizou a linguagem dialetal, de

forma homogênea e integral, quando o narrador fala ou quando cede voz aos personagens, fazendo o inverso da sugestão de seu colega Euclides da Cunha, que defendia uma posição superior ao narrador.

Conforme Enid Yatsuda Frederico (1992), Valdomiro Silveira tem a consciência de que fazer literatura regional não é apenas documentar, mas trabalhar o dialeto como material literário, quando ao ceder a palavra ao caboclo, fazendo dele narrador de sua própria história e na medida que acaba com o “choque de passagem e mostra que esse tão depreciado dialeto pode ser instrumento adequado à literatura” (FREDERICO, 1992, p. 110). O fragmento, a seguir, compõe o conto Pijuca, de *O mundo Caboclo*, trata-se de uma quadrinha, gênero de tradição oral, é um tipo de poesia popular e folclórica de origem lusitana:

*Ribeirão das águas turvas,
nem garça pode beber;
um amor de tantos donos
dalgum tem que se esquecer
(SILVEIRA, 1974, p. 39).*

As raízes antropológicas da oralidade apresentam uma ligação estreita entre o homem e a canção, desde um de seus componentes mais contundentes – o ritmo – até o desenvolvimento da sonoridade e sua transformação em matéria verbal. As quadrinhas apresentam rimas no 2º e 4º versos e costumam ser utilizadas para expressar sentimentos como amor, admiração, desejo etc.

Álvaro Augusto Lopes publicou, em 1946, n’A *Tribuna*, de Santos, um artigo a respeito de *Leréias - Histórias contadas por eles mesmos*, no qual menciona que:

Depois de *Os caboclos, Nas serras e nas furnas e Mixuangos*, esta coletânea de pequenos contos, monólogos e confidências contadas por “eles mesmos”, - isto é, por esses homens simples de que Valdomiro Silveira foi o melhor intérprete – aparece com o coroamento adequado dum duplo objetivo, que, em síntese, orientou a carreira desse escritor ímpar: tornar conhecido o estudo dum linguajar, em sua genuína expressão e significação, sem apressadas deturpações, que andam correntes em livros de pretensão regionalismo literário; e enaltecer, revelando os recônditos de sua personalidade, os tesouros de sua sensibilidade, o nosso caipira, matuto, caiçara, criatura do interior paulista .

No comentário acima, Lopes (1946) menciona a técnica narrativa utilizada por Valdomiro Silveira, que é composta por pequenos contos, monólogos e confidências

contadas pelos personagens e/ou por um narrador caipira. Conforme o autor, a prosa valdomiriana enaltece esses sujeitos, visto que tem por características: a linguagem dialetal, na qual realiza um estudo de vocabulário, expressões e significações, sendo longe do documentário, um labor inventivo; o homem do campo como centro da narrativa, sem a pretensão de diminuí-lo e estereotipá-lo, objetivando apresentar ao leitor a cultura, a sensibilidade, a personalidade de um povo à margem da sociedade urbana.

Ainda sobre o tema, Enid Yatsuda Frederico (1992, p. 110) menciona que Valdomiro Silveira, diferente de seu contemporâneo Afonso Arinos, não utiliza a fala rústica alinhavada pela sintaxe culta:

Consciente de que fazer literatura regional não significa apenas documentar a realidade próxima, o autor trabalha *literariamente* o dialeto caipira, ao mesmo tempo que cede a palavra ao caboclo e faz dele narrador de sua própria história, como acontece em *Leréias*. Assim, consegue eliminar o “choque de passagem” e mostra que esse tão depreciado dialeto pode ser instrumento adequado à literatura.

Sobre *Leréias*, José Aderaldo Castello (1999), em *Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 – 1960)*, afirma que essa merece destaque devido à mudança do foco narrativo, um vez que, na maioria dos contos, o protagonista narra o “causo”. Além disso, não há interferência do autor, “que passa a ouvinte-fixador-retransmissor pela escrita de uma narrativa supostamente ouvida” (CASTELLO, 1999, p. 37). Podemos ilustrar essa questão com um fragmento do conto “A consulta do Lau”, retirado de *Leréias*:

Seo doutor, eu quero-lhe fazer uma consulta de muita circunstância e de muito segredo: mas porém também quero que vancê me dê uma re'posta bem sincera, um parecer franco de tudo, que me sirva 'o menos p'r'aliviar a minha vida de tanta malinconia que eu tenho padecido, destes tempos p'ra cá (SILVEIRA, 1975, p. 18).

Os narradores dos contos de *Leréias*, muitas vezes, escusos e imersos na oralidade, contam suas histórias e as alheias sem se apoiarem na gramática tradicional, conforme visualizamos no exemplo.

Outro ponto importante nos contos de Valdomiro Silveira, é o efeito de plasticidade, em decorrências do cruzamento de percepções sensoriais e de combinações sinestésicas, por exemplo, o excerto de “Com Deus e as almas”, de

Leréias: [...] o escuro da noite foi virando em cor de cinza, uma barra de outro apareceu no fundo do céu, era o dia que vinha vindo" (SILVEIRA, 1975, p. 117).

Comentando, ainda, as obras do autor, a coletânea *Mucufos*¹¹ - reunida, porém não publicada - foi objeto de estudo da dissertação de mestrado de Alexandre de Oliveira Barbosa (2007), cujo título é *Edição anotada de Mucufos, coletânea de contos inédita de Valdomiro Silveira*. Igual ao demais livros, este possui 24 contos, os quais foram escritos entre 1894 e 1938. Segundo Oliveira (2007, p. 23), "é importante salientar o grande experimentalismo linguístico presente nos contos de *Mucufos*", o qual corresponde à estilização do dialeto caipira, que advém da convivência com os caboclos, das anotações vocabulares e da sistematização e da criação literária. As pesquisas e anotações de campo contribuíram para a prática literária do autor ao compilar dados. Alguns autores como Therezinha Bartholo afirmaram que se tratava de um documentário, porém sabemos que a obra de Valdomiro Silveira vai além disso, visto que o autor produziu uma literatura única, sem artificialidades e estereotipia.

Conforme pontua Barbosa (2007), a obra de Silveira aparece no final do período realista/naturalista, na segunda metade do século XIX, atravessa o pré-modernismo e dá, segundo Mário de Andrade, recado ao modernismo no que se refere à pesquisa e à adoção da língua portuguesa falada no Brasil. Valdomiro Silveira é considerado por alguns estudiosos como o "criador do regionalismo". Sobre isso Bernardo Élis (1974, p. XIV) afirma que:

o rótulo regionalismo representa uma forma literária do Brasil tradicional, não urbanizado, refletindo uma sociedade não industrializada". Além disso, "a camada linguística deste regionalismo está embasada na singularidade dialetal do contexto, numa linguagem singular-rural, enquanto na ficção urbana o estilo nasce da linguagem referencial, do código comum.

Alguns estudiosos defendem que Valdomiro Silveira pode ser considerado um dos precursores do regionalismo, porém a obra dele foge a denominações. O referido autor leva a sério a matéria rural, diferente daquele regionalismo que tratava o homem e o seu mundo caboclo como exóticos, dignos de exposição.

¹¹ Com a autorização da família Silveira, a pesquisadora Carmen Lydia de Souza Dias (1984), ao longo de sua pesquisa de doutorado, realizou a transcrição de *Mucufos* e *Simplicidade*, obras depositadas no Setor de Arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros (USP).

Em *Paixão de Raiz*, Dias (1984) trata o regionalismo como um produto de uma tendência que já aparecia no arcadismo e que particularizava o objeto de representação literária nacionalmente. No Romantismo, esse objeto é concebido como parte de um projeto nacionalista. Com o Naturalismo, que tem por base a filosofia positivista e algumas ideias do evolucionismo, substitui o historicismo pelo cientificismo “à brasileira”, gerando a ficção regionalista. Valdomiro Silveira traz o caipira (aquele que é deixado à margem social, cultural e geograficamente, em relação à capital paulista), representado em personagens humanos que, por meio de suas percepções e experiências, enxerga e narra o mundo em que vive, trazendo à tona os conflitos, os sentimentos, a organização dessa realidade etc.

Dias (1984) elenca três aspectos importantes da ficção valdomiriana: 1. Tratamento literário peculiar da matéria regional, “por causa do rigor e da fidelidade com que [o autor] se [propõe] a transportar para o texto elementos [...] do meio sócio-geográfico-cultural da sua região” (DIAS, 1984, p. 15); 2. Tendência à mitização do homem e da terra, pois, como seu contemporâneo, Simões Lopes, Valdomiro Silveira realizou uma “pesquisa de temas significativos para a expressão do meio e do folclore da região (DIAS, 1984, p. 16); 3. Apego à prática sistemática das pesquisas de caráter folclórico-regional e a observação e coleta dialetal (DIAS, 1984, p. 17). É possível observar nos contos de Valdomiro Silveira um apreço pelos caboclos, a intenção de “aplainar o desnível por ele percebido entre a sua própria ótica urbana e a ótica daquele que nasce, cresce e morre no sertão (DIAS, 1984, p. 22), além de um esforço em apresentar toda a singularidade do caipira e do seu mundo.

Valdomiro Silveira, dotado de aguda percepção e sensibilidade, consegue enxergar as modificações e a conseqüente desorganização social do universo caipira, provocadas pela expansão do capitalismo no campo, que obriga o caboclo a sair de sua economia fechada para vender sua força de trabalho. Alguns de seus contos refletem essa transação penosa para uma nova ordem, e o caboclo é, então, visto em sua dimensão humana, destacando-se da paisagem que o cerca (FREDERICO, 1992, p. 110). No conto “Bruto Canéla”, de *Leréias*, por exemplo, há uma passagem que indica que a civilização estava começando a invadir a roça: “num dia que marquei p’ra abrir nas terras seis valetas de fora a fora, escutei de repente o ronco de uma gasolina” (SILVEIRA, 1975, p. 90). O início do processo de desestruturação da cultura caipira tradicional com o avanço da cidade no campo fez

com que o caipira passasse a ter contato com outros tipos de meio de transporte, como os de gasolina.

Retomando a questão do regionalismo, Alfredo Bosi (1970, p.12) encaixa Valdomiro Silveira no quadro dos autores que escreveram grande parte da prosa narrativa pré-modernista, juntamente com Xavier Marques, Alcides Maia, Simões Lopes Neto, Afonso Arinos, Valdomiro Silveira etc. O estudioso menciona que o termo “regionalismo” é imperfeito e sintomático. Dos prosadores elencados por Bosi, a obra de Valdomiro Silveira merece destaque pelo volume de contos publicados, sem contar os inéditos e os publicados em jornais e revistas, além da particularidade da obra no que diz respeito ao narrador, constituição das personagens, linguagens, enredo etc. Corroborando com Bosi, Cassiano Nunes, em *Valdomiro Silveira: um sistema de delicadeza*, expõe que:

Valdomiro Silveira me parece superior aos representantes da escola em debate [regionalistas], mais ou menos seus contemporâneos. Não foi só o que possuiu uma consciência estética mais aguda e exigente, mas também o que deixou uma obra mais extensa, nessa área da ficção: quatro volumes, contendo cada um deles exatamente 24 contos, por conseguinte, aproximadamente uma centena de contos, quando na realidade Afonso Arinos mal atinge meia dúzia de histórias rigorosamente regionalistas (NUNES, 1975, p. 19).

Em *A Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido, por sua vez, aborda a importância da literatura na formação da identidade brasileira, em especial com os romances de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, porém, quando traz o “conto sertanejo”, há uma visão negativa, pois, segundo o crítico, no período de 1880 a 1920, o regionalismo produzido era pobre e romantizado, tratava-se de um gênero artificial e pretensioso, que criava:

um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o “tonto sertanejo”, que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético (CANDIDO, 2000, p. 104-105).

Ainda nas palavras do autor, os contos de Valdomiro Silveira pertencentes a uma subliteratura, apresentam um pretensioso exotismo, além de tratar “o homem

rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso” (CANDIDO, 2000, p. 105). Temos que discordar, visto que o escritor traz o homem rural com o intuito de mostrar sua brasilidade, suas relações interpessoais e culturais, sem a intenção de menosprezá-lo e causar riso. Por se tratar de um crítico renomado dos estudos literários, o seu posicionamento negativo em relação à obra valdomiriana contribui, de certo modo, para um esquecimento do autor.

Ana Cristina César, em *Crítica e Tradução*, menciona que, do quadro regionalista, são excluídos os escritores românticos e aqueles que utilizaram o regionalismo apenas como um suporte de defesa de seus escritos e não a partir de uma “pura intenção regionalista”, a qual corresponde a “retratar uma região sem intervenções ideológicas, a fim de refletir fielmente a vida do homem do sertão” (1999, p. 156). Valdomiro Silveira rompe com o preconceito da língua por trazer o dialeto caipira, bem como em trazer os caipiras como representante de nossa cultura. Para a crítica, o autor trabalha com a matéria-prima da linguagem sertaneja, superando o mimetismo regionalista e investindo na construção de um universo sertanejo.

Em vez de abordar o personagem como um outro distante, diferente e exótico, e escrever a diferença entre o discurso do narrador (privilegiado lugar de verdade) e o discurso do personagem, traçando assim uma relação tensa ou antagônica entre os dois discursos, o narrador mediante o próprio aproveitamento da linguagem regional, aponta para uma anulação da distância entre os dois discursos (CÉSAR, 1999, p. 156).

César (1999) reforça a não distância entre narrador e personagem como uma característica da literatura valdomiriana, em relação aos autores regionalistas do mesmo período. De modo semelhante, no acervo do *O Estado de S. Paulo*, há um artigo intitulado “Em busca da poética da oralidade”, de Nilo Scalzo, escrito em 01 de junho de 1991, o qual afirma que Guimarães Rosa, expressão máxima do nosso regionalismo, se refere à propriedade da linguagem usada por Valdomiro Silveira, a qual longe de restringir-se aos limites dos modismos sintáticos ou léxicos, penetra também os limiares do processo narrativo, da estrutura do relato, especialmente quando põe em evidência o protagonista como narrador. Tanto César como Scalzo apontam para a notoriedade e particularidade da linguagem regional do escritor.

No início do capítulo, vimos que, desde criança, Valdomiro Silveira dedicou-se às letras e que seu trabalho no fórum contribuiu para o contato com os caipiras da

região e incentivou-o a se aproximar mais ainda e tomar nota da linguagem, dos causos, dos costumes, das tradições etc., do homem sertanejo. Sabemos que as críticas contribuem para o aparecimento da obra de um autor nos manuais de literatura, nas instituições de ensino e até nos trabalhos acadêmicos. Valdomiro Silveira, mesmo possuindo o seu valor literário, ficou quase em total esquecimento.

Ao longo deste primeiro capítulo, vimos que alguns estudiosos e críticos se posicionaram negativamente em relação a prosa valdomiriana, como é o caso de Antonio Candido e Therezinha Bartholo, que trataram a obra do autor como uma literatura menor, artificial e documental. Em contrapartida, autores como Alfredo Bosi, Menotti del Picchia, Sylvio Floreal, Ana Cristina César, entre outros, enxergaram o valor da herança literária de Valdomiro Silveira, dado o número de contos, o uso da linguagem dialetal, o foco narrativo, as temáticas abordadas, a riqueza de detalhes da flora e da fauna etc., fruto de um projeto estético laborioso.

A fim de dar continuidade à pesquisa e responder à questão que norteia este trabalho: como se dá a configuração da paisagem nos contos de Valdomiro Silveira, levando em consideração a relação intrínseca entre personagem e paisagem? Sendo de suma importância abordarmos, no próximo capítulo, a concepção da palavra paisagem, seu conceito e sua aplicabilidade nos estudos literários. Para isso, recorreremos aos estudos de autores da filosofia, artes, geografia, além da literatura, pois a noção de paisagem, de certo modo, é interdisciplinar.

3 PAISAGEM: ORIGEM, CONCEITO, ALCANCE

3.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPAÇO

Antes de nos debruçarmos em estudar a origem, o conceito e o alcance da paisagem, é de suma importância abordarmos o espaço. Esse termo possui relevância teórica em várias áreas de conhecimento, sendo possível observar uma certa transdisciplinaridade nos estudos que articulam as diferentes áreas: Geografia, Arte, Filosofia, Literatura, Urbanismo etc.

Na área da geografia, Milton Santos, em *Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*, o espaço pode ser definido como um:

conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que estão acontecendo diante dos nossos olhos e que se manifestam através de processos e funções (SANTOS, 2004, p. 153).

O espaço é organizado socialmente e para ser compreendido é preciso levar em consideração objetos, ações, emoções, razões etc., pois é nele que as relações humanas são reproduzidas. Para Milton Santos, entender o espaço é compreender a sociedade, suas dinâmicas e expressões sociais.

No âmbito literário, o espaço é um aspecto importante, porém menos discutido dentre as categorias da narrativa. Sobre isso, em *Espaço e Romance*, Antonio Dimas (1985, p. 6) menciona que “é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática”, sendo abordado, muitas vezes, concomitante a categoria tempo.

Em *A criação literária: poesia e prosa*, Massaud Moisés (2012, p. 398) afirma que “não raro entrelaçados, o tempo e o espaço são mais do que elementos de pano de fundo narrativo” e que o espaço “nada mais é realmente do que uma superestrutura de uma substância cuja estrutura básica se localiza no tempo” (Zoran, 1984, p. 312-313 apud Moisés, 2012, p. 400). Tratando do romance, o referido autor dedica-se em conceituar espaço e apresentar o seu papel na narrativa. Para Moisés, “o espaço define-se como o lugar em que a ação transcorre”

(2012, p. 398) e se vincula estreitamente à descrição, de tal modo que esta pode ser considerada 'geradora de narratividade' (idem, p. 400). Um exemplo disso pode ser observado no primeiro parágrafo do conto "Ao correr das águas", de Leréias:

- Eu 'tava encostado ali na capororóca, na veira do rio, perto do rebojo, fazendo as contas da minha vida, e triste de devéra'. Uma tabarana plançou em riba da água, atrás d'um lambarí-tambiú que largou seu pulo desesperado e foi cair saluçando na lóquinha de pedra, rente c'uma touceira de capituva. A tabarana sumiu, lograda e cheia de zanga, mas na flor da água apontou uma bolha grande, que desceu quando muito duas braças, inté que o sol lhe deu, e ficou inteirinha cor de ouro, uma boniteza! Mas desmanchou-se no mesmo sofragante, e inda vi uns respingos em roda, antes que o rio acabasse de alisar naquele trecho (SILVEIRA, 1975, p. 98).

Marisa Martins Gama-Khalil (2010) publicou um artigo que aborda "O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários". Neste trabalho, ela expõe que Michel Foucault preocupava-se com o "desprezo" da crítica literária pelo espaço, em relação ao tempo, e esperava que a mesma começasse a investigar, cada vez mais, as construções das espacialidades nas obras. Conforme o estudioso, é necessário:

metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1999, p. 90 apud GAMA-KHALIL, 2010, p. 2016-217).

Para Michel Foucault, por meio do olhar sobre os posicionamentos e as espacialidades é possível conhecer os sujeitos e as suas linguagens, inclusive a literária (GAMA-KHALIL, 2010). Retornando aos estudos de Antonio Dimas, o autor pontua que devemos destacar a obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins (1976), pois nesta há uma distinção entre ambientação e espaço. Quando pensamos em espaço, nós, leitores, devemos ativar nosso conhecimento de mundo e que, para efeitos de análise, devemos ter "perspicácia e familiaridade com a literatura", pois, assim, até o espaço mais simples pode ser conter um quadro de significados mais complexos". Para o autor, o espaço pode ser caracterizado como: denotado, patente, explícito, contendo dados de realidade que podem alcançar uma dimensão simbólica (DIMAS, 1985, p. 20). A ambientação, por sua vez, trata-se de um conjunto de processos possíveis, cuja função é provocar na narrativa a noção de

um determinado ambiente, por exemplo no excerto de “Quarenta anos”, de *Mixuangos*: “O oitão da casa, meio comido das chuvas de pedra, fora de novo rebocado, a poder da tabatinga, e agora brilhava ao sol, muito asseado e azulêgo” (SILVEIRA, 1975, p. 26).

Para Gama-Khalil (2010, p. 219), o espaço vai além das descrições. Nas narrativas, é “vivencial, subjetivo e social”. No trabalho da autora, verificamos o posicionamento de Roland Barthes (2007), o qual entende que as espacialidades não atuam como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades, as quais são capazes de desmascarar e problematizar as ideologias do texto.

Conceição Aparecida Bento (2012, p. 11) contribui afirmando que o espaço é visto como relacional, pois implica o social e o histórico; “implica a história da literatura e ainda por vincular-se à referência, explícita ou não, a textos literários, nos processos de intertextualidade”. Já para Márcio Pereira Santos (2010), o espaço pode ser analisado por diferentes ângulos, a partir de nossa escala, isto é, da escala do olhar do indivíduo (veremos, ainda, neste capítulo que a percepção da paisagem requer um olhar) e se relaciona com a paisagem na medida que esta é a imagem da espaço, ou seja, a sua representação - a percepção da paisagem leva em consideração, também, a cultura das pessoas que nela estão inseridas.

Milton Santos (2008, p. 27) atribui ao espaço uma definição muito interessante: “o espaço não é nem uma coisa nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas”. A paisagem seria, então, uma maneira particular de ver no espaço a diferença, seria o instante no qual é possível se aproximar do espaço, de forma a ser enlaçados e atravessados por ele. Assim, ela é, então, o ponto de vista e o ponto de contato. Desse modo, não é possível entender a concepção de paisagem sem nos reportarmos aos preceitos metodológicos e teóricos da Geografia Cultural, a qual será abordada a seguir, juntamente com a origem, desdobramentos e conceito.

3.2 O SURGIMENTO DA PAISAGEM

Como tudo no mundo tem uma origem e um significado, o termo paisagem, nos Países Baixos e no século XV, era *landskip* e dizia respeito aos quadros que

apresentavam um retrato da natureza, por meio de uma espécie de janela e a partir do ponto de vista do homem. De acordo com os apontamentos de Denis Cosgrove (2004), a palavra paisagem surgiu no período renascentista, com o intuito de apontar uma nova relação entre o homem e o seu meio. Concomitantemente, a invenção de regras formais matemáticas e geométricas derivadas de Euclides contribuiu para o desenvolvimento das artes e das ciências, pois acreditava-se que essas regras devolveriam a essas áreas a perfeição clássica. Daí surgiu a perspectiva linear, cujo método representa as três dimensões de espaço, a partir de um ponto de fuga em uma superfície plana, criando a ilusão de profundidade.

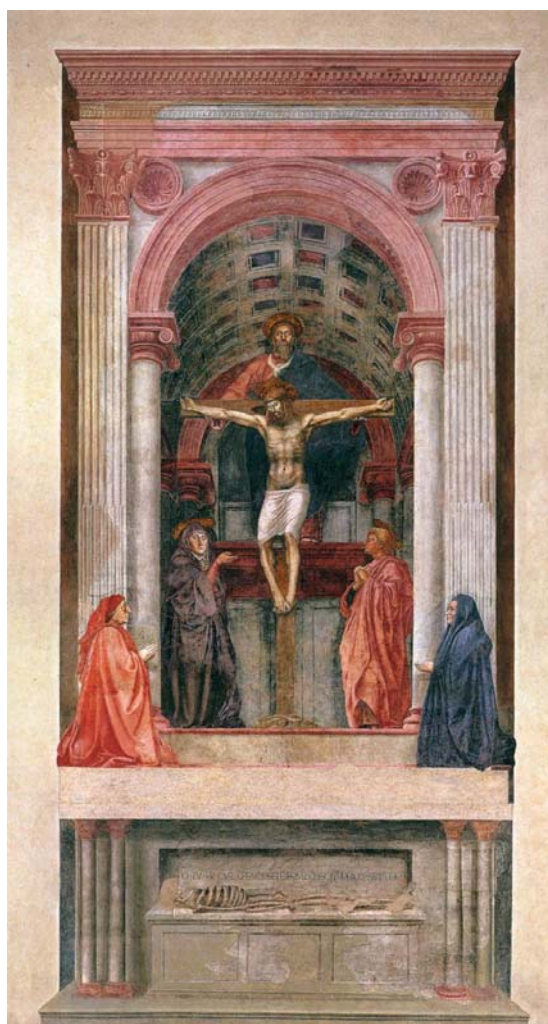


Figura 1 - Exemplo de perspectiva linear na arte

Fonte: Masaccio. *Trindade*. 1428. Fresco, 667x317cm. Basílica de Santa Maria Novella, Florença.

Segundo Paul Claval (2004), a partir de 1420, em Florença, Brunelleschi descobre as leis da perspectiva. Por meio dessa técnica, projetou o interior da Igreja

do Santo Espírito, a qual apresenta linhas horizontais que convergem para um único ponto de fuga, além disso, as arquitraves contínuas sobre os arcos de volta perfeita, conservam o sentido geométrico e simétrico, os quais são características da arquitetura renascentista.

Posteriormente, outros pintores a adotam, como Masolino e Masaccio, na Itália. Para o pintor Rogier van der Weyden, um dos mais influentes pintores do século XV, em seus quadros, “a paisagem ainda é aquilo que se vê através das janelas das salas onde ele pinta seus personagens: algumas casas, um campo distante” (CLAVAL, 2004, p. 14). A janela constitui um enquadramento - um quadro no quadro - que, isolando-o, encaixando-o, institui o *pays* (região, pátria etc.). Traduzindo o termo do holandês para o alemão temos *Landschaft* e no inglês *Landscape*.

Em *Invenção da Paisagem*, a filósofa francesa Anne Cauquelin (2007) menciona que tudo tem uma data de surgimento, e o da paisagem inicia-se, segundo registros, por volta de 1415, na Holanda. Graças a elaboração das leis de perspectiva que a paisagem passaria a existir “por si mesma”, no quadro:

A perspectiva – que é a passagem através, abertura (*per-scipere*) – alcança o infinito, um “além” que sua linha evoca. Mas é um além nu, uma geometria, o número de uma busca. [...] A paisagem parece se instalar timidamente, hesitar, vacilar, para depois se firmar (CAUQUELIN, 2007, p. 36).

O uso da perspectiva contribuiu para o surgimento da paisagem. Inicialmente, segundo Claval (2004), os pintores criavam a ilusão de profundidade por meio da construção de linhas de fuga. No entanto, esse método não é eficaz, visto que tudo que se vê são lagos, colinas, rios etc.: não existem linhas retas. Assim, esse método é substituído pela perspectiva atmosférica, a qual faz um jogo de variações de luz e cor, tendo em vista proporcionar uma ilusão de profundidade nas obras.



Figura 2 - Exemplo de perspectiva atmosférica na arte
Fonte: VINCI, Leonardo da. *A Virgem e o Menino com Santa Ana*. 1508-1513. Óleo sobre madeira, 168 x 112 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

Antes vista como um gênero menor, a paisagem, a partir do século XVIII, torna-se uma das formas fundamentais da arte pictural. Para Claval, no século XVIII, a pintura objetivava reproduzir um fragmento da natureza, porém o ponto de observação, o ângulo e o enquadramento da vista resultavam de uma escolha do pintor/ observador. Dessa forma, conforme o *Dicionário Petit Robert* (apud Claval, 2004, p. 15), “se impôs a maneira de considerar a paisagem como qualquer parte de um *pays* que a natureza apresenta a um observador”.

Segundo Anne Cauquelin, a perspectiva, por mais verossímil que seja, transforma a nossa visão global sobre as coisas – “a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias, das proporções, da simetria. [...] o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV” (CAUQUELIN, 2007, p. 38). A paisagem vista no contexto da pintura se reduz a uma representação figurativa, cujo objetivo é seduzir

o olhar do observador, por meio da ilusão da perspectiva. Para enxergarmos a paisagem como autônoma, devemos levar em consideração um conjunto de construções mentais, que só conseguimos ver por meio de seu prisma – a forma simbólica da paisagem liga-se “todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos” (CAUQUELIN, 2007, p. 38), o qual é estabelecido pela perspectiva.

Em *A (re)significação da paisagem no período contemporâneo*, Maria Thereza Duarte Paes Luchiari (2001) comenta que a representação da paisagem foi se alterando ao longo da história. No Ocidente Medieval, por exemplo, a paisagem não existia como representação, sendo somente no século XVI que a noção de paisagem emerge das técnicas de pintura e se expande para a literatura (LUCHIARI, 2001, p. 14). Nas pinturas, a paisagem não possuía um sentido de unidade, mas um sentimento da natureza, traduzido em Jardins do Éden fechados. Sobre os jardins, recorreremos aos estudos de Anne Cauquelin, que afirma:

Fechado, detalhado, especificado, o jardim evoca e invoca uma natureza em obra – à qual corresponde uma atividade de jardineiro -, um pouco forçosamente, se assim posso dizer. Se desperta o interesse dos homens por sua morada (ecologia vem de *oikos*, casa) e lhes revela sempre mais para diante os segredos de uma natureza pródiga, essa obra fornece a prova superabundante de que uma “paisagem natural” é o produto de um artifício laborioso, algo como uma criação continuada (CAUQUELIN, 2007, p. 11).

O homem se aproxima da natureza, coloca-se como um cuidador, um jardineiro: “a aproximação do homem com o mundo natural tornava cada vez mais evidente o caráter ornamental da natureza e sua valorização estética como símbolo distintivo de posição social” (LUCHIARI, 2001, p. 14).

Até o século XVIII, a paisagem era sinônimo de pintura. A partir desse período, a paisagem deixa de ser pano de fundo e passa a ser vista como imitação da natureza no plano principal. A pintura passaria a retratar de modo realista a natureza da paisagem. Tendo isso em vista, na Europa aconteceram as missões exploradoras, por meio das quais foi possível ampliar o conhecimento europeu do grande mundo, particularmente em relação à África e às Américas. Essas explorações tinham em vista as conquistas e a evangelização, ou seja, objetivava-se sua influência nos âmbitos político e religioso. Nessas viagens exploratórias, os pintores iam a bordo para ilustrar e apresentar o “Novo Mundo” por meio das telas.

Assim, alguns geógrafos-pintores passaram a unir arte e ciência, como é o caso de Humboldt. Este artista adotou “um modelo [de pintura] que buscava realizar uma síntese entre as duas grandes tendências do gênero herdadas do século XVII: a pintura de paisagem ideal e a pintura de vista, originária do norte da Europa” (MATTOS, 2004, p. 155).

No campo da geografia, “a paisagem sempre representou a expressão material do sentido que a sociedade dá ao meio” (LUCHIARI, 2011, p. 15), pensando sempre nas dicotomias: forma e conteúdo, materialidade e representação e paisagem e imaginário coletivo. Em *A geografia Cultural*, Paul Claval (1999) descreve o surgimento e a evolução das interpretações culturais na visão da geografia. Ao fazer este percurso, é possível verificar quais fatores influenciaram na criação de um novo pensamento sobre a constituição do espaço e, conseqüentemente, sobre a paisagem. Otto Schlüter (1872-1959), geógrafo alemão, desenvolveu pesquisas a respeito da Morfologia da paisagem cultural. Ainda na primeira metade do século XX, Schlüter menciona que a paisagem é modelada tanto pelas forças da natureza e pela vida, quanto pela ação dos homens. O estudioso utiliza-se do termo *Landschaftskunde* para referir-se à ciência da paisagem, termo sinônimo da geografia. Preocupando-se com os elementos visíveis da paisagem, Schlüter criou o conceito *Kulturlandschaft*, que significa paisagem cultural, para abranger questões de cunho social, econômico, político, cultural etc., mesmo tendo em vista que estas categorias influenciam decisivamente na gênese e evolução das paisagens (SILVA, 2007).

Já Eduard Hahn (1856-1928), geógrafo alemão e contemporâneo de Schlüter, interessava-se “pelos aspectos materiais dos fatos da cultura, pelos utensílios e sua tradução na paisagem” (CLAVAL, 1999, p. 27). Hahn interessava-se pelas origens da agricultura, buscava compreender como os grupos agem sobre o ambiente natural e o transformam. Trinta anos depois e no âmbito dos estudos geográficos norte-americanos, a paisagem é também uma preocupação de Carl O. Sauer (1889-1975), fundador da escola americana de Berkeley e seguidor do pensamento geográfico alemão:

Nossa seção ingenuamente selecionada da realidade, a paisagem, submete-se à múltiplas alterações. Este contato do homem e de seu domicílio, mutante, tal como se exprime através da paisagem cultural, é nosso campo de estudo. Concerne a nós a importância que tem o sítio para o homem, e também as transformações que este

impõe ao sítio. Em síntese, tratamos das interrelações do grupo, ou das culturas, com o sítio, tal como se exprime através das diversas paisagens da Terra (CLAVAL, 1999, p.30).

Semelhantes aos seus contemporâneos, Sauer compreende a cultura como um conjunto de instrumentos que contribuem para que o homem modifique seu ambiente natural, tendo em vista torná-lo produtivo. Ou seja, a cultura é composta por associações de plantas e de animais que o homem aprendeu a utilizar e transformar. A escola de Berkeley postulava que “a marca que os grupos humanos imprimem às paisagens dura frequentemente muito tempo além de seu desaparecimento ou da modificação total de seus métodos de criação de valor” (CLAVAL, 1999, p. 32).

La Blanche, considerado o fundador da moderna Geografia Francesa e da Escola Francesa de Geopolítica, a partir de seus estudos, verificou que com a análise dos gêneros de vida a elaboração das paisagens refletem a organização social do trabalho do homem. Em outras palavras, a cultura se interpõe entre o homem e o meio e humaniza as paisagens. Sobre os estudos de La Blanche, Guelke (1982, p. 222) menciona que:

[...] a paisagem cultural, como um registro da atividade humana sobre a Terra, propicia um guia inestimável para os valores das pessoas que a elaboraram. Esse registro é mais valioso do que questionários ou respostas subjetivas fornecidas porque ele é um registro de ação, não simplesmente de intenção. Ele espelha as prioridades políticas, econômicas e sociais das sociedades que o criou, indo além da retórica política e constitucional. A idéia de Vidal de La Blanche, de que uma paisagem é uma medalha inserida na imagem do povo que a criou, ainda atualmente é válida.

Do mesmo modo, Augustin Berque (2004) afirma que todas as ciências humanas e sociais apresentam relação com os estudos da paisagem, a partir do ponto de vista cultural. Para o autor, a paisagem é uma marca e uma matriz. Marca por remeter-se a civilização e matriz por participar dos esquemas de percepção, de concepção e de ação, isso é, da cultura. Marca porque pode ser “vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada por uma estética e uma moral, gerada por uma política e matriz porque determina o olhar, a consciência, a experiência, a estética, a moral e a política” (BERQUE, 2004, p. 86).

Na visão de Luchiari (2011, p. 12), “a construção da paisagem pelo imaginário social configurou-se na própria representação de práticas sociais que lhe dá novo

conteúdo, transformando-a em espaço geográfico”. A autora reforça essa ideia ao afirmar que:

a paisagem é ao mesmo tempo, ancorada no solo, modelada pelas transformações naturais e pelo trabalho do homem e, acima de tudo, objeto de um sistema de valores construído historicamente e apreendido diferentemente, no tempo e no espaço, pela percepção humana. As paisagens de artistas, geógrafos, arquitetos [...] não recobrem a mesma realidade. A materialidade pode ser a mesma, mas são diferentes representações (LUCHIARI, 2011, p. 19).

Com a renovação da geografia cultural, “os lugares não têm somente uma forma e uma cor, uma racionalidade funcional e econômica, [...] estão carregados de sentido para aqueles que o habitam” (CLAVAL, 1999, p. 55). Por meio desse preâmbulo, foi possível verificar que muitos estudiosos da geografia debruçaram-se na tentativa de definir paisagem. Tendo em vista a essência dessas pesquisas, os estudos literários, respaldados em alguns conceitos da geografia, tentam delinear um significado de paisagem na literatura, uma vez que a mesma serve como meio para se descobrir o sentido dos lugares e para a interpretação simbólica que os sujeitos dão ao ambiente em que vivem, através de sua sensibilidade e percepção.

3.3 O CONCEITO DE PAISAGEM NO ÂMBITO DOS ESTUDOS LITERÁRIOS

Sabemos que a literatura é um lugar favorável para se discutir a paisagem. Tal conceito, a partir de 1970, foi retomado por diferentes áreas do conhecimento, como a geografia, a história, a arquitetura, a antropologia etc., as quais conservam um ponto em comum na definição de paisagem: a questão da percepção. Alves e Mello (2012, p. 10) complementam: “a paisagem é compreendida como um dado construído, envolvendo percepção, concepção e ação, vindo a constituir uma estrutura de sentidos, uma formulação cultural”.

No livro *Fenomenologia e Teoria Literária*, Maria da Glória Bordini (1990) faz uma leitura da obra de Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão, relacionando os estudos fenomenológicos com a literatura. Para o pesquisador, todo o conhecimento filosófico é concebido a partir do conhecimento universal de si mesmo. A pesquisa de Husserl se desenvolveu passando por algumas etapas: elaboração de uma teoria da lógica pura, longe do psicologismo. Em seguida, parte

para a análise da consciência. O método fenomenológico utiliza-se de conceitos psicológicos, como percepções, sensações, vivências etc., rejeitando seus componentes empíricos para chegar a uma ideação independente da experiência. Ademais, sua pesquisa é fundada na introspecção, a qual constrói um mundo de objetos ideais:

Em busca da fonte primordial do conhecimento verdadeiro, apegou-se ao que lhe pareceu evidente: seriam atividades da consciência, que usualmente é tida apenas como humana, teria de ser depurada das incertezas e oscilações pertinentes ao factual e ser absolutizada. Concebeu, assim, a consciência transcendental, um eu neutro, que em nada se assemelha a um eu histórico e vivo, salvo pelo fato de que seu criador teve de dar-lhe existência, se queria tê-lo como lugar da lógica (BORDINI, 1991, p. 23).

Na contramão, Merleau-Ponty (2006), no prefácio da obra *Fenomenologia da Percepção*, faz uma re-leitura da fenomenologia husserliana, criticando o idealismo transcendental e ultrapassando o fundamento idealista para a existência factual em fenomenologia:

A fenomenologia é o estudo das essências; e todos os problemas, segundo ela, voltam a definir as essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que recoloca a essência na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra forma, que não seja a partir de sua 'facticidade'. É uma filosofia transcendental, que põe em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre lá, antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço de reencontrar o contato ingênuo com o mundo pode lhe dar, enfim, um status filosófico (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1).

Na obra do filósofo francês, encontramos uma crítica à concepção positivista da percepção, que propõe que seja revisto o conceito de sensação, sua relação com o corpo e com o movimento. Nesse sentido, o conceito de percepção defendido por Merleau-Ponty vai de encontro às teorias da Gestalt que defende que "a percepção não é o conhecimento exaustivo e total do objeto, mas uma interpretação sempre provisória e incompleta" (NÓBREGA, 2008, p. 141).

Então, a compreensão fenomenológica da percepção, de Merleau-Ponty (2006), está fundamentada nos estudos da psicologia, no que se relaciona à Gestalt, e no diálogo com a arte. De acordo com o teórico, a percepção como atitude corpórea requer, acima de tudo, que pensemos na noção de sensação, inicialmente.

Sendo esta a consciência de um estado ou de uma qualidade, como esclareceu o empirismo e o intelectualismo, a sensação está assimilada em movimento - “a cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude de corpo que só convém a ela e com determinada precisão” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 284).

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo (NÓBREGA, 2008, p. 142).

Se, para Merleau-Ponty (2006, p. 497), ao considerar que “das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência”, significa que a experiência do corpo como campo criador de sentidos precisa ser evidenciada, pois a percepção é um acontecimento da corporeidade (diga-se, aqui, conseqüentemente da existência), e não apenas uma reprodução mentalista.

Na visão de Merleau-Ponty, a percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento, porque os movimentos conduzem nosso acordo perceptivo com o mundo - “as sensações aparecem associadas a movimentos e cada objeto convida à realização de um gesto, não havendo, pois, representação, mas criação, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais” (NÓBREGA, 2008, p. 142).

Na abordagem sobre o mundo percebido, em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty acentua um pouco mais a teoria da percepção fundamentada na experiência do sujeito encarnado, aquele que olha, sente e identifica o espaço como expressivo e simbólico:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 308).

Para o teórico, essa abordagem fenomenológica da percepção está identificada com os movimentos do corpo e redimensiona a concepção de sujeito no processo de conhecimento. Isso significa que:

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo; quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 312).

O estudo da atitude fenomenológica de corpo de Merleau-Ponty abriu possibilidades para os estudos contemporâneos. Nóbrega (2008, p. 145) afirma que:

Para Merleau-Ponty (1964/1992), a percepção é uma porta aberta a vários horizontes; porém, é uma porta giratória, de modo que, quando uma face se mostra, a outra se torna invisível. Cada sentido se exerce em nome das demais possibilidades. Sob o meu olhar atual surgem as significações. Mas, o que garante a relação entre o que vejo e o significado, entre o dado e o evocado? Essa relação é arbitrária, depende das intenções do momento, de dados culturais, de experiências anteriores e do movimento.

Em resumo, para Merleau-Ponty, a assimilação dos sentidos se faz por meio do corpo, o qual é entendido como criador de sentidos, visto que a percepção é um acontecimento da corporeidade, da existência. O filósofo acentua que a teoria da percepção está fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha e sente e, nessa experiência do corpo fenomenal, reconhece o espaço como expressivo e repleto de simbologias. Ademais, sob o sujeito encarnado, pode-se relacionar o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais. Assim, a paisagem é inseparável do sujeito que a percebe, para evidenciar isso, trazemos dois excertos dos contos de Valdomiro Silveira (1975), os quais estão presentes no livro *Nas serras e nas furnas*:

A manhã tinha uma brancura quente de leite, com grandes toalhas de nevoeiros para o fundo dos horizontes (“Canhambóra”, p. 28).
Muito clara a princípio, a manhã foi cortada de uma neblinha cerrada, que fez aparecer como fantasma, ao fundo do horizonte, os morros e espigões (“Micuim”, p. 51).

Em ambos os fragmentos, há a descrição da manhã sendo associada a elementos que fazem parte da vivência, conhecimento e cultura do homem do campo. É por meio do modo como o sujeito vê e sente o mundo que a paisagem se constitui, pois tudo é percepção.

Segundo Merleau-Ponty (2006, p.106), “sou eu que tenho a experiência da paisagem, mas, nessa experiência, tenho consciência de assumir uma situação de fato, de juntar um sentido disperso nos fenômenos e de dizer o que eles querem

dizer de si mesmos” Isso quer dizer que nós, sujeitos, damos sentido à paisagem por meio da apreensão sucinta dos elementos que a constitui.

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 108).

A paisagem definida como espaço “ao alcance do olhar” e “à disposição do corpo”, como mostra Michel Collot, investe-se de significações, as quais estão ligadas aos vários comportamentos do sujeito. O ver leva a um poder. A paisagem pode ser entendida como informadora da percepção visual, pois é por meio da visão que os dados sensoriais são captados, organizados e interpretados. Isso quer dizer que esse sentido não se posiciona sozinho na percepção, mas sim todo o corpo do sujeito. Nas palavras de Michel Collot (2012, p. 21), “o território perceptivo é vivido como um prolongamento do próprio corpo”.

Para Collot, a paisagem só existe a partir da percepção, pois, para ele e para muitos pensadores contemporâneos, a paisagem é espaço percebido. Assim, a paisagem deve ser pensada a partir de sua percepção, uma vez que o sujeito não recebe passivamente os dados sensoriais, mas os organiza ativamente, com vistas a atribuir-lhes um significado. Podemos visualizar essa questão no conto Rabicho¹², o qual traz em cena o nascer do sol, do ponto de vista (e poética) do caipira:

A madrugada rasgara-se acompanhada de ventania: o sol apareceu, sem que a ventania abrandasse; e agora, com as primeiras fusquinhas do crepúsculo no ocidente, a ventania ainda se tornara mais irada. Vem a hora de passar o bando de patos, a hora em que os piris e as taboas palpitam no cimo d’água, saudando-os. A terra inteira pareceu recolher-se para receber no âmago o derradeiro espasmo do sol: assim que ele imergiu no fundo das montanhas, ela agitou-se por instantes numa convulsão demorada, e cobriram-se de vivo sangue as copas dos angicos, até aí virginalmente brancas (SILVEIRA, 1894 apud BARBOSA, 2007, p. 55).

Rabicho é considerado o primeiro conto regionalista de Valdomiro Silveira. No excerto em destaque, a imagem evocada pela linguagem corresponde ao

¹² SILVEIRA, Valdomiro. Rabicho. Diário Popular, 13. set., 1894. In: BARBOSA, Alexandre Oliveira. **Edição Anotada de Mucufos**: coletânea de contos de Valdomiro Silveira. Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo, 2007, p. 55-59.

amanhecer do dia. Ao longo dessa transição, a paisagem é constituída a partir de detalhes marcantes: o voo dos pássaros, o desabrochar das plantas, a mudança de cor etc. Os elementos que constituem esse nascer do sol é familiar ao caboclo, pois ele tem conhecimento, por exemplo, do horário que os patos sobrevoam o céu pela primeira vez, os nomes das plantas características do local etc., por isso, ao descrever este fenômeno há uma organização de dados sensoriais, conhecimento de mundo e vivências por parte do sujeito.

Assim, conforme Michel Collot, a paisagem implica três situações: ponto de vista, parte e conjunto. Referente ao ponto de vista, o autor mostra que a paisagem é definida de onde é observada e, como condição para sua existência, envolve uma atividade do sujeito. A paisagem não é um simples objeto em face do qual o sujeito poderá situar-se no nível da exterioridade. Sujeito e objeto são inseparáveis, este encontra-se envolvido pela paisagem.

Em relação à parte, o autor defende que todo objeto percebido no espaço possui uma face oculta, a qual foge ao olhar. Entretanto, essa face oculta é levada em consideração pela inteligência perceptiva para determinar o sentido do objeto. Assim, as falhas no visível (oculto) articulam o campo visual do sujeito com o de outros sujeitos, ou seja, “o que é invisível para mim em determinado instante é o que um outro, no mesmo instante, pode ver”.

Sobre o conjunto, Collot (2013) mostra que, como não podemos ver a paisagem por inteiro, pois esta é constituída como totalidade coerente, devido a posição que o sujeito ocupa no espaço e a observa, cada objeto é percebido e interpretado em função de seu contexto e de seu horizonte. Tal característica aparece muito particularmente na percepção da paisagem, que é sempre “visão de conjunto”. Merleau-Ponty (2006) afirma algo semelhante: quando olhamos para um objeto em cima de uma mesa, por exemplo, atribuímos qualidade visíveis a partir do lugar que o observamos, mas há qualidades que o ambiente ao redor pode ver, o verso do meu objeto é apenas a face que ele mostra para a janela. Então, “qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros vêem dele” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 105). Portanto, conforme o fenomenólogo, o olhar do homem atinge apenas uma face do objeto, mesmo se, por meio dos horizontes, vise as demais. Ele pode ser confrontado com as visões precedentes ou com as de outros sujeitos, mediante o tempo e a linguagem.

Para Michel Collot (2013, p. 18), a noção da paisagem envolve três elementos inseparáveis: um local, um olhar e uma imagem. Tendo isso em vista, a paisagem pode ser definida como um “fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”. O estudioso esclarece que um ambiente só se torna paisagem a partir do momento que é percebido por um sujeito. De modo semelhante, Augustin Berque menciona que “a paisagem possui uma existência física, o que em si não significa necessariamente a existência humana, e uma presença no espírito humano, o que implica necessariamente uma história e cultura” (2009, p. 84)¹³. Ou seja, para a constituição da paisagem é necessário um sujeito, o qual é formado por experiências e relações culturais e históricas.

O referido autor pontua também que “a paisagem tem dois aspectos, uma relativa às substâncias materiais e visíveis e outra refere às relações intangíveis e invisíveis” (BERQUE, 2009, p. 84)¹⁴. Complementando o assunto, Milton Santos (2004) já dizia que tudo que está ao alcance do olhar é paisagem (campo do visível), a qual é formada por cores, movimento, volumes, sons, odores etc.

Essa concepção da paisagem dialoga com a postura de Yi-Fu Tuan. Para o geógrafo, a percepção é a devolutiva dos estímulos externos gerados em de nossos órgãos de sentido, bem como uma atividade proposital na qual alguns fenômenos são registrados, outros bloqueados. Tudo o que percebemos tem valor, de modo afetivo e cultural. Conforme o autor, a atitude é uma postura cultural, formada por uma sucessão de percepções e/ou experiências, as quais implicam certa firmeza de interesse e valor. Desse modo, retomando a questão do modo como o corpo contribui para o sentido da paisagem, Yi-Fu Tuan menciona que:

O mundo percebido pelos olhos é mais abstrato que o conhecido por nós por meio dos outros sentidos. Os olhos exploram o campo visual e dele abstraem alguns objetos, pontos de interesse, perspectivas (TUAN, 2012, p. 28).

¹³ Tradução nossa do trecho original: “el paisaje posee a la vez una existencia física, que en sí misma no supone necesariamente la existencia humana, y una presencia en el espíritu humano, que supone necesariamente una historia y una cultura” (BERQUE, 2009, p. 84).

¹⁴ Tradução nossa do trecho original: “el paisaje tiene dos vertientes, una que concierne a substancias materiales y visibles y otra que atañe a relaciones inmateriales e invisibles” (BERQUE, 2009, p.84).

O campo visual é maior que o campo dos outros sentidos – tato, olfato, paladar e audição -, porém, quando utilizamos todos os sentidos, um reforça o outro. Por mais que todos os humanos tenham os órgãos de sentidos similares, o modo como suas capacidades são desenvolvidas e utilizadas varia de pessoa para pessoa, de cultura para cultura. O termo que deu título ao livro de Tuan (2012), *Topofilia*, diz respeito ao elo afetivo entre a pessoa e o lugar, os quais:

se diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada (TUAN, 2012, p. 136).

Para essa discussão, Augustin Berque (2004) contribui defendendo a importância de todos os sentidos para a percepção e a importância da relação que o sujeito tem com o mundo. Sobre isso, o autor pontua que a sociedade situa o homem em uma dada cultura e, ao mesmo tempo, dá sentido à sua relação com o mundo, a qual difere de indivíduo para indivíduo, conforme cada percepção.

De modo semelhante, Collot (2013) reforça que a paisagem é percebida por todos os sentidos que a sentem e a experimentam de várias maneiras. Desse modo, os valores afetivos sentidos pelo homem, desde impressões, emoções, sentimentos etc., dedicam-se à paisagem, tornando-se interior e exterior.

Raffaele Milani (2015), no livro *El arte del paisaje*, objetiva compreender o sentido e o valor da paisagem como categoria estética, por meio de reflexões sobre as diferentes transformações da natureza e suas transfigurações na arte e na literatura. A respeito da paisagem, semelhante a Collot, o autor pontua que:

Na obra de arte (literária ou pictórica) nos deparamos com a ilusão de materialização da realidade íntima do objeto. Entre a impressão do espectador e a expressão do artista, há um registro das alterações por meio da morfologia, da estrutura geográfica e da área emocional. É um processo de incorporação e internalização que correspondente a um intercâmbio entre Sujeito e objeto, entre interioridade e exterioridade (MILANI, 2015, p. 21)¹⁵.

¹⁵ Tradução nossa da tradução em espanhol do trecho: “En la obra de arte (literária o pictórica) nos enfrentamos a la ilusión de la íntima realidad del objeto materializada. Entre la impresión del espectador y la expresión del artista hay un registro de transformaciones que confiere la morfología, la estructura geográfica y el área emotiva. Se trata de un proceso de incorporación e interiorización que

Essa mediação entre o interior e o exterior abordada pelos autores refere-se à percepção individual e coletiva, isto é, no relacionamento das sociedades humanas com o meio em que vivem. A paisagem se configura por agentes naturais e indivíduos em interação - é uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações. De modo semelhante, Augustin Berque (2009) pontua que a paisagem é constituída pelo o fluxo das relações – *médiance* – entre os homens, os objetos e uma sociedade de espaço e natureza. Conforme o autor:

É submetida necessariamente a uma trajetção em duas etapas: uma realizada no nível ontológico da biosfera (em que percebemos a cor vermelha etc.), o outro na ecúmena (que nos faz interpretar desta ou daquela maneira a cor etc). A relação específica entre estas duas dimensões do nosso ser é precisamente a essência da trajetção: esse vai e vem - entre o nosso ser corpo animal e nosso corpo medial, entre o nosso espírito e as coisas ao nosso redor... – o que dá origem à paisagem, porque para nós, esta é a realidade hoje (BERQUE, 2009, p. 119)¹⁶.

Portanto, o sentido de uma paisagem é resultado da interação entre o dentro e o fora que, conforme Richard (apud COLLOT, 2013, p.57), delinea “as direções significativas de uma presença no mundo”. Essa troca entre interior e exterior não concerne apenas à percepção individual, mas também à relação que a sociedade mantém com seu ambiente.

Milani (2015), por sua vez, menciona que a natureza aparece perante nossos olhos de modo espetacular, exigindo nossa participação para a concepção da história, é o intercâmbio do natural com o superficial. Natureza, arte e cultura se entrelaçam, graças ao processo criativo dos homens. Nas palavras do teórico:

É ao homem que corresponde viver a natureza como mundo, gerando o possível que se propõe no real. Neste sentido, o homem vivencia natureza e potência criadora. Natureza, arte e cultura se

corresponde a un intercambio entre sujeto y objeto, entre interioridad y exterioridad” (MILANI, 2015, p. 21).

¹⁶ Tradução nossa do trecho original: “Se somete necessariamente a una trayección en dos etapas: una efectuada en el nivel ontológico de la biosfera (en el que percibimos el color rojo, etc.), la otra en el de la ecúmene (el que nos hace interpretar de esta o aquella manera el roj, etc.). La relación concreta entre estas dos dimensiones de nuestro ser es precisamente la esencia de la trayección: ese vaivén – entre nuestro ser cuerpo animal y nuestro cuerpo medial, entre nuestro espíritu y las cosas que nos rodean... – de donde nace el paisaje, puesto que para nosotros, ésa es hoy la realidad” (BERQUE, 2009, p. 119).

entrelaçam. O homem está no centro deste casal conceitual (MILANI, 2015, p. 34)¹⁷.

A transformação de uma paisagem natural em objeto estético é obra do homem, que traz à tona uma memória cultural e histórica. Ainda sobre a criação, o referido autor pontua que a paisagem vista como um lugar de contemplação resulta da arte, do efeito de fazer, atuar e sentir dos homens por meio da manifestação humana na natureza (MILANI, 2015).

Michel Collot (2013, p. 35) menciona que “o vínculo que une o pensamento ao espaço está inserido nas metáforas espaciais de nossas línguas, que servem para exprimir nossas ideias mais abstratas”. A literatura tem esse papel, ao passo que se inspira na experiência do sensível para exprimir um sentido - a palavra ganha forma. A literatura cultiva e explora o signo linguístico, por tratar-se de uma fenomenologia, pois “inventa uma linguagem apta a formular o logos implicado no fenômeno” (COLLOT, 2013, p. 46).

Diante do exposto, conclui-se que o sentido dado ao termo paisagem tanto nos estudos contemporâneos da geografia cultural quanto no campo dos estudos literários na atualidade coloca em primeiro plano a percepção e, com isso, a natureza simbólica da paisagem, posto que não corresponde ao objeto em si, mas a uma imagem do mesmo. Com isso, confirmamos a ideia de que não podemos dissociar a paisagem dos três elementos básicos que a constituem: o local, o olhar (percepção) e a figuração.

Em uma entrevista dada a Danielle Grace de Almeida, em 2014, sobre a relação dos estudos da paisagem com a literatura, Michel Collot menciona que:

As paisagens escritas, porém, nem sempre são descritas; elas podem ser simplesmente evocadas; e não são somente visuais: elas comportam uma parte de imaginário e solicitam outros sentidos além da visão. Longe de permanecer estática, a paisagem participa frequentemente da ação e da expressão dos sentimentos e das emoções dos personagens e/ou do autor. É isso que faz a especificidade da imagem literária e que deve concentrar a atenção do leitor e do crítico, sem excluir a referência a eventuais modelos artísticos, sobretudo porque estes mudaram significativamente desde o século XIX: as paisagens pintadas são cada vez menos figurativas

¹⁷Tradução nossa do trecho original: “es al hombre al que corresponde vivir la naturaleza como mundo, generar lo posible que se propone en lo real. En este sentido el hombre es a la vez naturaliza y potencia creadora. Naturaleza, arte y cultura se entrelazan. El hombre se sitúa en el centro de esta pareja conceptual” (MILANI, 2015, p. 34).

e às vezes deliberadamente abstratas e/ou líricas [...] (COLLOT, 2014, s.p.)¹⁸.

O fragmento exposto vai ao encontro da afirmação de que é por meio do sensível que o escritor encontra os sentidos que dá a sua paisagem, a qual é composta por tudo que o sujeito valoriza e desvaloriza no mundo. Quando se organiza o sensível, por meio de sentidos, a percepção torna-se uma forma de linguagem, visto que possui um estilo, que revela o modo com o sujeito-autor se relaciona com o mundo. Desse modo, conforme as considerações de Richard, “há uma filiação entre a experiência sensível e a criação artística” (COLLOT, 2013, p. 58).

A configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra sua ampliação na refiguração desta pela escrita. A paisagem de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou, trata-se, ao contrário, de uma rede de significados gerados pela escrita. Esse fato pode ser observado no excerto do conto “Pena de Pato”, o qual nos permite visualizar a questão da configuração dos elementos da paisagem:

Joaquim Pires andou, de senzala em senzala, acordando a gente para a primeira carpa do café novo. Notava-se, apenas, um programa indistinto de dia, no arroxera do céu para as bandas do levante. O mais era uma claridade alvoroçada de lua, que a neblina do frio como que tornava fantástica. E, desde que vivia adjudado àquela sorte escura de feitor de escravos, Joaquim Pires nunca se sentiu tão alegre e tão cheio de vida (SILVEIRA, 1974, p. 61-62).

No exemplo, é possível verificar que há um jogo de palavras para caracterizar o espaço ao redor: arroxera do céu; claridade alvoroçada de lua, em contraponto com a escuridão, a qual refere-se à sorte de Joaquim Pires, o feitor. A paisagem é percebida conforme as vivências, os dados culturais e sociais das personagens.

Vale pontuar que “a coerência da paisagem é análoga àquela da paisagem percebida, uma vez que assenta sobre um ponto de vista subjetivo, que organiza os dados da experiência em estruturas portadoras de sentido” (COLLOT, 2013, p.59).

No campo da filosofia, Anne Cauquelin (2007, p.163) mostra que “as paisagens, tanto quanto as narrativas, têm um sentido de leitura, o autor assina seu

¹⁸ COLLOT, M. Entrevista: Michel Collot. [2014]. Rio de Janeiro: *Alea: Estudos Neolatinos*. Entrevista concedida a Danielle Grace de Almeida. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2014000200454>. Acesso em: 20 jun. 2016.

jardim: por meio dele narra a própria vida, dá-lhe sentido”. O sentido de um texto e de uma paisagem são indissociáveis de sua textura sensível. Para a análise da paisagem no texto literário, colocam-se as figuras da escrita em relação com a configuração da experiência do autor, isto é, da rede de significações advindas do meio em que vive e do modo que vê, sente e concebe a paisagem. Em outras palavras, “as figuras tomadas ao pé da letra dão corpo ao enunciado e introduzem o espaço na linguagem” (COLLOT, 2013, p. 59).

Na apresentação da revista Gragoatá, Ida Alves e Maria Elizabeth Chaves de Mello (2012) mencionam que, no âmbito literário, a percepção da paisagem é entendida como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, sendo a literatura um lugar propício para reflexões sobre espaço, sociedade e cultura, levando em consideração, sempre, a experiência e o ponto de vista dos sujeitos. As autoras apontam que os estudos da paisagem não devem ser mera aplicação nos textos de literatura, e sim problematizar a paisagem, conforme pontuam, “como um processo cultural, como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades, na tensão contínua entre dentro e fora (...), visível e invisível” (ALVES; MELLO, 2012, p. 10-11).

Em *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens*, Michel Collot conclui destacando que a paisagem é um espaço plástico, que pode receber novos sentidos e significados, conforme a percepção individual de cada sujeito. Nas palavras do autor, trata-se de um espaço “apto para ser refeito por cada percepção individual que, por sua vez, pode vir a enriquecer, caso consiga se expressar, as representações coletivas” (COLLOT, 2012, p. 29).

Ao longo deste capítulo, vimos que a palavra paisagem teve origem nos países baixos e esteve associada à pintura por muito tempo. A elaboração das leis de perspectiva contribuiu para que a paisagem fosse vista por si só, pois quando vista como pintura se reduzia a uma representação figurativa, sendo na verdade autônoma. Para a geografia, a paisagem era entendida como expressão material do sentido que os homens dão ao meio. Dessa ideia, surge a geografia cultural, que entende que a paisagem é modelada pelas forças da natureza e pelas ações humanas, as quais sofrem influências históricas e culturais. A cultura se interpondo entre o homem e o meio corrobora para a humanização das paisagens. Como as paisagens são carregadas de sentidos, os quais são definidos e interpretados pelo homem, a literatura é um meio interessante para se descobrir esses sentidos.

Os autores Anne Cauquelin (2007), Augustin Berque (2009), Merleau-Ponty (2006), Michel Collot (2012), Raffaele Milani (2015), Yi-Fu Tuan (2012), entre outros, debruçam-se em uma definição do conceito de paisagem, o qual traremos para os estudos literários. Conforme vimos, a assimilação dos sentidos se faz por meio do corpo, em especial, pelos órgãos do sentido. É por meio do modo como o sujeito vê e sente o mundo que a paisagem se constitui. Para Tuan, tudo que é percebido no mundo tem um valor afetivo e cultural. Assim, segundo Berque, a sociedade situa o homem em uma dada cultura e dá sentido à sua relação com o mundo. Nas palavras de Michel Collot, a paisagem implica três elementos essenciais: um local, um olhar (percepção) e uma imagem (figuração); a percepção, ponto em comum entre todos os autores elencados neste trabalho, é uma forma de linguagem que apresenta o modo como os sujeitos se relacionam com o mundo. Na literatura, a percepção da paisagem diz respeito ao estar no mundo e ao estar na escrita, visto que possibilita refletir e problematizar, por meio da experiência e do ponto de vista de um sujeito, o espaço, a cultura, a sociedade e o mundo. No próximo capítulo, veremos que de que modo a paisagem se manifesta nos contos de Valdomiro Silveira e a sua relação com as personagens.

4 A PAISAGEM EM *LERÉIAS*: FORMAS DE VER, SENTIR E VIVER

O objetivo deste capítulo é verificar umas das funções da paisagem na obra de Valdomiro Silveira: a aproximação entre personagem e paisagem. Tendo em vista os estudos desenvolvidos sobre a paisagem por Merleau-Ponty, Michel Collot, Augustin Berque, Anne Cauquelin, Raffaele Milani, Yi-Fu Tuan, Paul Claval, entre outros citados e discutidos no capítulo 2, chegamos à conclusão que todos “falam a mesma língua”: tudo é percepção.

No capítulo anterior, discutimos que a paisagem é constituída por três elementos indissociáveis: o local (*in situ*), sua percepção (*in visu*) e sua representação (*in art*), pressupondo que há um sujeito que a percebe, o qual carrega marcas individuais (subjetividade) e coletivas (cultura), que contribuem para o sentido da paisagem.

Valdomiro Silveira focaliza, em seus contos, o caipira e o seu mundo, o qual é localizado, especificamente, no interior paulista. Assim, os enredos das histórias, bem como os recortes paisagísticos, vinculam-se à natureza, à roça, à festas típicas etc., ou seja, aos locais que fazem parte da cultura do caipira. É preciso pontuar que o autor não se delonga nas descrições dos espaços, sendo que a paisagem Valdomiriana aparece ligada às diversas situações vividas pelas personagens. Assim, segundo Alves (2008), na literatura, a percepção da paisagem como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, lugares de habitação e reflexão cultural, social e estética, parte das experiências de sujeitos individuais ou coletivos.

Nas próximas páginas, apresentaremos a configuração da paisagem e a indissociável relação entre personagem e paisagem nos contos escolhidos de *Leréias* (1975), a saber: “Do pala aberto”; “Na folha larga”; “Sonharada”; “Força escondida” e “Resignado”. Conforme mencionado, a escolha dos contos se deu por serem os mais relevantes em termos de “fusão da personagem e paisagem”.

4.1 “DO PALA ABERTO”: PERCEPÇÕES DA PAISAGEM E O PRECIPÍCIO METAFÓRICO DA VIDA

O conto “Do pala aberto” traz por enredo os percalços sofridos por uma jovem após sair do seio familiar. A protagonista inicia a história com o relato de sua sina a seo Mané Dutra. Logo no início, ela expõe que há situações que não são possíveis de serem revertidas, visto que “quando Deus dá a sina de se cair nesta vida, não hai remédio como a gente não cáí” (SILVEIRA, 1975, p. 24). Conforme seu relato, a protagonista foi bem criada, recebia carinho e amor dos pais, “lá no Capim falavam que moça donzela, p’ra ter bons modos, juízo e prestígio, havia de ser que nem eu” (SILVEIRA, 1975, p. 24). Porém, sem menos esperar, a vida dela se

desmorona que nem barranco molhado. Levanta-se um rumor grande, um barulhão: mas daí a poucas sumanas ninguém não se alembra mais do causo, e a moça que se perdeu, rolando, rola cada vez mais, até chegar no precipícios (SILVEIRA, 1975, p. 24).

A paisagem apresentada parece ser o resultado de uma tempestade devido a escolha vocabular: “desmorona feito barranco molhado” – sem a firmeza da terra, frágil para se manter em pé no lugar de sempre –; “Levanta um rumor grande” – o barulho do movimento destruidor e a imagem do barranco levado pela correnteza que se funde ao destino trágico da moça que, assim como o barranco, desmorona e é levada ao “precipício” metafórico da vida. Como o barranco, a reputação da personagem se esfarela e se perde na boca do povo por algumas semanas.

No mesmo parágrafo, a heroína do conto afirma ter uma boa criação, ajudava a família com os afazeres domésticos “tratava das criações, fazia serão até que horas, [...] cuidava dos porcos de ceva, amarrava os bezerros nas mãos das vacas, tirava leite, pinchava milho p’rás galinhas, depois sentava na costura”, frequentava a missa e causava boa impressão no povoado: “[...] povo que reparava em mim, ficava admirado: e até me diziam (eu não falo por gabolice) que as vezes as rezas me davam no sembrante uns ares de anjo de altar” (SILVEIRA, 1975, p. 24- 25).

A protagonista era muito religiosa, tanto que, conforme relato, “foi nũa missa que o meu coiração bateu mais forte pela primeira vez. O Chico da nh’Ana [...] pegou a me olhar [...] eu, a princípio, não dei fé, mostrei-me enlevada nas orações” (SILVEIRA, 1975, p. 25). No entanto, após longas trocas de olhares e com uma declaração em uma festa: “a minha boca ele comparava c’um juá manso bem

maduro, partido meio a meio; os olhos, c'as flores do gervão, por ser' azúis; os meus cabelos, c'as penas da cacunda do mutum" (SILVEIRA, 1975, p. 25-26), a personagem entrega-se ao romance, deixando de ser senhora de si, de seus atos, tornando-se de Chico.

Para a descrição da personagem, Chico utilizou elementos da natureza, semelhante a José de Alencar, ao descrever sua Iracema: [...] "a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso" (ALENCAR, 1991, p. 7). José de Alencar construiu - de modo romântico - a identidade indígena, e Valdomiro Silveira a mulher do campo, a qual apresentava uma boca alaranjada, cabelos negros e olhos azulados.

Chico havia prometido que se casaria com a protagonista, após uma viagem a trabalho. Com isso, a jovem começou a montar seu enxoval. Porém, como na vida o futuro é incerto (e este conto não trata só de amor), a vida da narradora começou a mudar após a visita de um forasteiro em sua casa, o qual era conhecido do seu pai.

Por volta da meia-noite, vi um vulto escuro estrovar a craridade da lua, que batia em cheio nos meus lençóis, passada p'r o sapé mal junto da cumieira: eu quis gritar, o susto não me deixou, senti-me tomada da garganta -, e aquele vulto veio chegando, chegando com toda a vagareza, pé ante pé: encolhi-me nas cobertas, segurei a suspiração. D'aí a um bocado, ûa mão passou p'r o meu rosto, e o meu rosto ficou que era geada; em seguida chegou a outra mão, que me correu p'r a cabeça, e os meus cabelos arripiaram que nem o pelo dum ouriço cacheiro. Assim parei sem ter boca p'ra soltar a mais pequena voz, sem ter braço p'r'o mais pequeno sinal: e me aconteceu essa desgraça, que nem sei direito como veio..." (SILVEIRA, 1975, p. 26).

No excerto anterior, é possível verificar que há um cromatismo, uma vez que o autor faz um jogo entre claro e escuro, por exemplo: "vulto escuro" e "craridade da lua". Ao adentrar o quarto, metaforicamente, o vulto traz consigo tempestade, escuridão e sofrimento para a vida da personagem, ou seja, tira-lhe a paz do espírito - "dormia o meu sono sussegado, sem nenhuma atrapalhação, sem nem um remorso" (SILVEIRA, 1975, p. 24) -, a pureza e a expectativa de um futuro. Vítima de um abuso e sem condições físicas e psicológicas para reagir à violência sofrida: sem voz e sem braço. O forasteiro, com o seu ato, desestrutura uma vida que, conforme vimos, era sólida e bem arranjada. A linguagem de Valdomiro Silveira possui um suporte essencial para a subjetividade.

Michel Collot (2013, p. 43) menciona que a interação entre a natureza e a cultura é ainda mais evidente quando se passa da percepção à construção da paisagem, a qual paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante. No conto, a percepção da personagem sobre o mundo gira em torno das experiências e vivências de um sujeito em um meio interiorano e natural. Assim, traz elementos da natureza para falar de seus sentimentos e de sua sina: “o meu rosto ficou que era geada” (SILVEIRA, 1975, p. 26).

Após o abuso, acreditando estar sem saída, a protagonista foge de casa. A séo Mané Dutra, ela conta as dificuldades, desaforos e violências sofridas após deixar a família. Em cada relato, reforça-se a ideia do barranco, pedaço de terra que se desintegra e é carregado pela enxurrada, tanto que a personagem afirma:

E eu não desejo essa vida, ‘tou nela porque vim resbalando e descendo, ver a ramada de guapé que se solta na nascente de um riinho, vai correndo água abaixo, vai correndo até desembocar no rião afora, até se desmanchar no mar velho. Não achei um filho de Deus que segurasse e me salvasse, achei só umas almas sem piedade, que me jogaram no ruim e tanto se importaram comigo como c’a ramada de guapé que do rio grande caiu na fervura das ôndeadas (SILVEIRA, 1975, p.27).

Por se tratar de uma sina, uma circunstância inevitável ou “fado, sorte, destino” (SILVEIRA BUENO, 2007, p. 716), tudo que aconteceu na vida da personagem tinha que acontecer, estava premeditado, por isso o resvalar sem fim, como um barranco e uma forte correnteza. A personagem, após a violência, compara-se à uma ramada de aguapé - planta aquática que flutua livremente e que é presa ao solo em locais de água rasas - e solta-se das raízes da família, que podemos comparar à “nascente do riinho”. Há um desprendimento do seio familiar. O “riinho” simboliza a casa, um ambiente fechado, no qual moravam o pai, a mãe e a filha, lugar onde habitava o carinho, o mimo e o respeito.

O filósofo francês Gaston Bachelard (1993), na obra *A poética do espaço*, desenvolve e apresenta uma perspectiva simbólica ao dar destaque para os valores atribuídos à categoria espacial a partir dos estados de alma dos sujeitos. Com base nos conceitos da topoanálise, o teórico analisa, na poesia, os espaços preferidos pelo homem: a casa, o ninho, a gaveta, o cofre, o armário. De acordo com ele, é a casa nosso primeiro ninho - o lugar, o novo mundo - no qual os indivíduos viverão após o nascimento. Dessa forma, defende que, a um mesmo espaço podem ser

atribuídos vários aspectos, tais como utopia, conforto e desconforto. Para Bachelard (1993), é o espaço poético o lugar da intimidade, do acolhimento e do abrigo do tempo - de maneira que o espaço da casa passa a ser uma manifestação da subjetividade do indivíduo:

A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de "apostos simples" evocam com freqüência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar (BACHELARD, 1993, p. 17).

O teórico prossegue dizendo que a casa, como o fogo, como a água, possibilita recordar “luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do memorial e da lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar” (BACHELARD, 1993, p. 17). Isto é, memória e imaginação vão trabalhar para uma fusão aprofundada na ordenação e constituição da comunhão da lembrança e da imagem:

A casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa (BACHELARD, 1993, p. 18).

Pelo fato de a casa abrigar o devaneio, ela protege o sonhador, e nos permite sonhar em paz - “somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos” (BACHELARD, 1993, p. 18). E, assim, a casa opera como um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem:

Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o

homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma metafísica concreta não pode deixar de lado esse fato, esse simples fato, na medida em que esse fato é um valor, um grande valor ao qual voltamos em nossos devaneios. O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa (BACHELARD, 1993, p. 18).

Bachelard (1993) afirma que qualquer espaço habitado, ainda que seja humilde, transforma-se em moradia e traz a essência da noção de casa. A imaginação constrói paredes de sombras e com tal, a ilusão de proteção, além de poder, por meio de pensamentos e sonhos, viver a casa em sua realidade. No conto "De pala aberto", constatamos que, após o abuso sexual, o mundo perfeito da protagonista se desmorona, fazendo com que ela sinta que não pertence mais a ele. Ela se põe para fora de casa e ao se exilar mostra a fragilidade das raízes familiares. A linguagem valdomiriana permite a subjetividade metafórica.

De acordo com Pierre Bordieu (2010), o silenciamento da mulher dado em razão das imposições masculinas era uma constante em um período em que essa dominação ainda era exercida de forma predominante¹⁹. No conto, a personagem é a opressão viva dessa condição, pois, apesar de violentada, permaneceu em silêncio para evitar o julgamento da sociedade (que a massacraria) e a tristeza da família. Para o referido autor, nessas situações de violência, na visão da mulher que sofre esse tipo de agressão, calar é a melhor opção diante da possibilidade de trazer dor para a família. O autor explica que esse tipo de violência (ainda que, em alguns casos, simbólica), pode apresentar-se de modo sutil até mesmo para as próprias vítimas e que acontece de forma (ou por vias) predominantemente simbólica do conhecimento e da comunicação. Muitas mulheres são criadas para viver em um mundo no qual a violência contra elas, ainda que não seja a física, pareça algo normal - ou, até mesmo, algo sobre o qual não é preciso falar sobre:

¹⁹ A família patriarcal era o mundo do homem por excelência. Crianças e mulheres não passavam de seres insignificantes e amedrontados, cuja maior aspiração eram as boas graças do patriarca. A situação de mando masculino era de tal natureza que os varões não reconheciam sequer a autoridade religiosa dos padres. [...] Nesse universo masculino, os filhos mais velhos também desfrutavam imensos privilégios, especialmente em relação aos seus irmãos. E os homens em geral dispunham de infinitas regalias, a começar pela dupla moral vigente, [...] enquanto que as mulheres tudo era proibido, desde que não se destinasse à procriação na vida religiosa (ALVES, 2009, p. 5).

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável - ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”) em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. [...] É a concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação do ser e as formas do conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas a esse respeito, que torna possível esta referência ao mundo que Husserl descrevia com o nome de “atitude natural”, ou de “experiência dióxica” - deixando, porém, de lembrar as condições sociais de sua possibilidade (BORDIEU, 1998, p. 14).

Porém, a perpetuação dessa relação de dominação não acontece apenas na família, ainda que seja o lugar mais visível do seu exercício, mas na própria comunidade à qual pertencem as mulheres e as instâncias formadoras de opinião, tais como a Escola e o Estado.

Retornando ao conto, após a fuga, a protagonista “vai correndo água abaixo, vai correndo até desembocar no rião afora”. De acordo com o *Dicionário de Símbolos Lexicon* (1990, p. 172), o rio simboliza o fluir das águas e a fluidez das formas, a fertilidade, a morte, a renovação e a mudança constante. O filósofo grego Heráclito dizia que “não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou”. A correnteza do rio simboliza a corrente da vida e da morte. O rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções e as possibilidades dos seus desvios. A fluidez faz dele o símbolo do tempo e da transitoriedade, mas também da constante renovação do rio.

Após sair do seu universo fechado e familiar, a narradora chega na casa da família Tavares, já há um distanciamento. Por mais que sejam conhecidos, não há lugar para a moça que, após ser destrutada, parte no mundo. Nesse momento é possível notar que o fluxo do discurso e sua representação se aproxima do fluxo do rio. A possível tensão entre a calma e o desmoronamento “feito barranco molhado” torna-se clara na transformação do “riinho” que vai “correndo até desembocar no rião afora”. A constância do fluir do rio interfere diretamente na caracterização da personagem e é possível notar que, ao longo do seu discurso, surge uma síntese de sua transformação marcada pelo rio que acaba virando mar – o “mar velho”.

Na sequência do relato de vida, a protagonista, já em S. Pedro, começou a trabalhar como lavadeira e depois atuou como camarada de cozinha em uma casa de família. No entanto, em uma certa noite, foi abusada pelo filho do meio da patroa, tendo que fugir do lugar novamente. A cidade de S. Pedro simboliza o “mar velho”, no qual a narradora encontra-se desamparada e solitária, não tendo em quem se apegar, caindo na “fervura das ondêas”. O exílio é recorrente, pois a personagem sente que não se encaixa mais em nenhum lugar; em outras palavras, não há um lugar no mundo para ela:

O exilado sabe que num mundo secular e contingente, os lares são sempre provisórios. Apesar disto, termina elaborando a imagem do lar que foi forçado a abandonar e para o qual não sabe se vai voltar. Essa “lembrança nostálgica” constrói-se a partir das reminiscências de inúmeros episódios pessoais e históricos deixados para atrás, dos retalhos, das lembranças da infância perdida, assim como dos desejos de um passado recobrado no labirinto da memória (MONTAÑÉS, 2006, p.29).

Em nenhuma das paradas, a personagem foi acolhida, foi “resvalando”, sendo levada pelas ondas da vida. Conforme relata, não apareceu ninguém que a ajudasse verdadeiramente: “Não achei um filho de Deus que me segurasse e me salvasse, achei só umas almas sem piedade, que me jogaram no ruim e tanto se importam comigo” (SILVEIRA, 1975, p. 27).

Segundo Miranda (1995, p. 102), a memória está encarregada da função operatória de espaçamento no tempo, “por meio da marcação de intervalos, pausas ou suspensões que interrompem a linearidade cronológica e a identidade do sujeito consigo mesmo, inserindo-o num registro temporal diferenciado”. Ainda para a autora:

O lastro da história pessoal não é a relação entre evento e seu registro no decorrer do tempo homogêneo e vazio, mas a capacidade de estabelecer correspondências inesperadas entre o passado e o presente, ou entre o novo e o velho (...) fazendo com que tudo resulte como se fosse visto o tempo todo pela primeira vez (MIRANDA, 1995 p. 104).

Sendo assim, é função do sujeito reorganizar as lembranças - o que foi vivido - de acordo com suas percepções individuais e com as suas intenções ao comunicar o fato a outra pessoa, tal como ocorre no conto analisado: “- e d’aí por diante sou o que sou, seo Mané Dutra, uma criatura tão separada de Deus que até nem tem conta” (SILVEIRA, 1975, p. 27). A personagem, ao descrever um fato de sua vida -

que está ligado ao passado, mas que traz cargas para o futuro - tem tempo para (re)elaborar o que foi vivido por meio de sua subjetividade, e as emoções estão traduzidas por meio dos movimentos e descrição do rio. Nesse caso, o espaço (descrição da paisagem) se caracteriza pela síntese dos espaços que estão ligados ao rio - e se configuram a partir da relação com a personagem e sob o olhar desta.

Para Benjamin (1996 p. 224), é esse re-arranjar de fatos do passado, cuja “verdadeira imagem perpassa veloz” e que “só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, que permite um transitar entre as categorias do real e do irreal, pois ao ser trazido para o presente, desassociado de seu tempo, um fato retrata as lacunas a serem preenchidas por quem relembra, pois o próprio acontecimento pode ser um fragmento do todo.

Além de marcar a passagem temporal, revela uma perspectiva angustiada e contraditória do correr do tempo, pois os fatos acontecem à volta da personagem, se fundem à paisagem caracterizando o passar do tempo, porém ela não tem forças para lutar contra as mudanças provocadas em si forçosamente, assinalando um ponto que gira em torno do passado e ausência de um futuro diferente do momento no qual conta sua “sina” – sua vida. Esse fato coloca a personagem à margem da cadeia temporal na qual o restante da família ficou, atrás, juntamente com o “riinho”. É esse fato que mostra o quanto ela está à parte, o ser observador do correr da própria vida, pois o tempo da personagem vai se codificar pelo descompasso do mundo interno em relação ao externo, porque ela permanece em torno de um ponto do passado, locomovendo-se motivada pelo sentimento de “não reação” diante dos abusos sofridos.

Verificamos que, ao longo do conto, a paisagem contribui para o sentido da narrativa de modo a intensificar os fatos que aconteceram com a protagonista. Os elementos da natureza que remetem à tempestade, enxurrada e desmoronamento têm a mesma função na vida da protagonista, que antes era tranquila e agora é um cenário de destruição. Então, podemos afirmar que há uma fusão entre personagem e paisagem. A narradora coloca-se como a própria ramada de guapé, espécie de planta aquática que flutua e sobrevive em águas calmas. Ao deixar o seio familiar, a heroína sai de sua zona de conforto, ou seja, solta-se de suas raízes e, a partir disso, é levada pelos nos rios da vida, sem conseguir se apegar a alguém (e vice-versa). Porém, apesar das dificuldades, trata-se de uma mulher forte, que luta pela sobrevivência e que se adapta às situações e lugares. Ao fim do conto, por ser

religiosa, verificamos que ela espera o perdão e consolo divino, além de sonhar com uma vida ao lado de seu amado no céu - e é devido ao fato de ela ter consciência de ser uma criatura separada de Deus que espera ser perdoada.

Dado o período de escritura do conto (final do século XIX e início do XX), sabemos que a sociedade patriarcal não aceitava que as moças perdessem a virgindade antes do casamento. Com medo da reação do pai, a moça foge de casa sem destino certo. A mulher desse período vivia em um universo machista e em posição subalterna. Valdomiro Silveira não vê o caipira de modo romântico e idealizado, por isso costuma abordar temas importantes como o abuso sexual e a violência, por exemplo, porém de modo sutil. Ao dar voz à personagem que relata sua história a um homem, o prosador mostra a força, a coragem e a luta pela sobrevivência da mulher, frente a uma sociedade conservadora e excludente, que ao mesmo tempo é frágil, diante das imposições a que se vê submetida.

O vocábulo pala, parte do título “Do pala aberto”, apresenta alguns significados interessantes. Conforme o glossário de Valdomiro Silveira, significa “Capa de agasalho ou de enfeite, para homem, com abertura de agasalho ou de enfeite, por onde se passa a cabeça” (SILVEIRA, 1975, p. 132). No *Dicionário Silveira Bueno*, voltado à religião, assunto afirmado no conto, pala é um cartão guarnecido de pano com que o sacerdote cobre o cálice (2007, p. 565). Se levarmos para o lado da vestimenta, podemos inferir que a personagem ao estar com a pala aberta, encontra-se desprotegida. No âmbito religioso, da mesma forma, a pala serve para proteger o cálice eucarístico. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, o cálice pode representar a salvação, bem como a ira de Deus. O cálice aparece também como representante do seio materno, como receptáculo que acolhe e protege, é um símbolo da maternidade (LEXICON, 1990, p. 42). Em ambos os casos, se associarmos com a personagem do conto, após o terrível infortúnio, a jovem encontra-se sem proteção e apartada de Deus, bem como da família.

4.2 “NA FOLHA LARGA”: REFLEXÕES SOBRE PAISAGEM, AMOR E SOFRIMENTO

Por muito tempo, o amor tem feito uma passagem (por que não uma viagem?) histórica, vindo da mitologia, com os deuses e homens enfrentando batalhas, passando pela literatura, nas narrativas de personagens com histórias de tragédias e paixões, de Virginia Woolf a James Joyce; de Goethe a Jane Austen. Esse tema sempre esteve presente, marcando momentos, embalando relações e até mesmo Platão investigou a significação psíquica do amor, buscando e encontrando em Eros a força vital e completa:

Ah! O amor... esse milagre de encantamento, espécie de suntuoso presente que atravessa os séculos. Espécie de maravilhamento sobre o qual somente os artistas, e talvez os amantes, possam nos dizer alguma coisa. Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos. E - tarde demais - perdidamente enrolados. O choque provoca reações em cascata: desejo ou paixão que se manifestam na impaciência dos olhos, do coração, de todo o corpo. Fabricada por aparições, cartas, telefonemas, essa concentração sobre um objeto, essa nostalgia de um lugar utópico, enfim, reencontrado, se traduz na descoberta de um ser que passa a ser o único bem, a pátria, enfim, o centro de tudo! (DEL PRIORE, 2005 p. 7).

De acordo com alguns teóricos como Simmel (1988), o amor é "o movimento que conduz um sujeito em direção a outro", porém é uma dinâmica que é orientada por um objeto, mas que não é provocada por ele, porque o outro é a representação que o próprio sujeito promove. O que o teórico defende é que o objeto de amor não se antepõe ao amor na sua existência, mas somente tem existência com e pelo amor. Porém, o amor também invoca o movimento oposto - o movimento de afastar um sujeito do outro - no caso de um amor não correspondido ou não concretizado. É, então, que acontece o sofrimento ou a angústia por "não possuir" o ser desejado. Como em muitas histórias de amor não concretizado, no conto “Na folha larga”, temos a história de sa Zina e do narrador.

O conto inicia-se com algumas ações do protagonista ao iniciar o dia: levantar, preparar a espingarda e sair de casa. Ao sair, o mesmo descreve a paisagem que rodeia a sua residência:

A minhã 'tava de rosa: não se via uma nuvé, por piquenina que fosse, em toda a largura do céu. Aquela montoeira de morros e de serras, que ficava na frontaria da minha casa, reberberava c'a luz do sol e parecia de repente pegar fogo: e em riba das outras serras e dos outros morros, p'r átras d'aqueles e mais artos, parava uma fumaça fina, muito crara, que a gente não podia saber d'onde é que vinha (SILVEIRA, 1975, p. 33).

No excerto em destaque, verificamos que a casa está cercada por serras e morros, podemos inferir que é um local afastado e de difícil acesso, visto que, de um certo ângulo, há uma fumaça – devido a altitude. Como o dia estava amanhecendo – cor de rosa –, o sol refletido parecia que pegava fogo. Por pertencer à vida rural, cuja prática de queimadas é recorrente para o plantio, podemos inferir que o narrador associou um dia clareando com uma queimada, prática comum do seu dia a dia.

Na história, o protagonista está angustiado, pois terá que ir embora de sua terra natal para um local novo: “Porque é que eu largava o chãozinho onde era tap'jara velho, pr'a ser vindouro e bisonho na terra dos outros?” (SILVEIRA, p. 33-34). Diante da mudança, seu “coiração 'tava batendo apressado e soturno, que nem sino em sexta-feira maior?” (SILVEIRA, 1975, p. 34). Ao comparar os batimentos cardíacos aos sinos da “sexta-feira santa ou da paixão”, referência ao sacrifício de Cristo, inferimos que o personagem estava realmente cabisbaixo e desolado diante da mudança. Em contraposição e próximo dali, um passarinho exalava leveza e alegria:

Um tico-tico veio avoando do vassoural, passou a par c'a porteira, reparou em mim e refugou, fez uâ meia parada nos ares e desceu num pé de folha-larga que tinha perto do terreiro. Ficou bem no fundo d'uma folha, rente c'o tronc da arv'e, alevantou a crista encarnada, pegou a dobrar que era uma boniteza. A gente via só a curva da folha, cada vez que o passarinho cantava mais apaixonado (SILVEIRA, 1975, p. 34).

De acordo com Carmem Lydia de Souza Dias (1984), Valdomiro Silveira “premidado pela necessidade íntima de comparecer na obra com a sua personagem caipira, para quem os espetáculos admiráveis da natureza seriam habituais ou, pelo menos, rotineiros, (...) frequentemente lança mão de descrições naturais” (DIAS, 1984, p. 158). E, mais à frente, a autora faz referência à natureza frequentemente humanizada e o papel concedido aos pássaros na obra de Valdomiro Silveira:

Funcionam quase sempre como motivo de comparação com os seres humanos, como marcos de referência temporal e espacial, como símbolos de bons e maus presságios, ante o desencadear-se da ação dramática e até mesmo como elementos peso no enfoque anti-romântico da natureza, que o autor procura imprimir em certas paisagens (DIAS, 1984, p. 161-162).

Conforme pontuou Dias, a presença dos pássaros nas narrativas valdomirianas têm um papel importante, neste conto, por exemplo, a partir do canto do Tico-tico que despertou sentimentos e lembranças no protagonista. Nas palavras do narrador: “quando escuto uma cantoria linda, ou o dobre d’um pass’o no escuro do mato, ou a voz d’uâ criatura fermosa em lugar de aperte, fico turvo, fico soronga, fico fora de si”. [...] “O canto do tico-rei entrou dereito na minha’alma, buliu e remexeu lá dentro numa porção de coisas que eu quase não alembrava mais...” (SILVEIRA, 1975, p. 34).

Verificamos que o canto do pássaro mexeu com os sentimentos da personagem, fazendo com que lembrasse de uma situação: “Foi num dia tal qualzinho aquele, enxuto e limpo, que eu fui especular a causa de a sa Zina me tratar meio de resto, quando eu andava por ela feito peixe longe d’água” (SILVEIRA, 1975, p. 34). Em uma espécie de descarga emocional, o narrador vai recordando seu “quase amor” com Zina, enquanto descreve sua conversa com ela, na qual ele compara seu estado emocional (por conta de estar apaixonado) com os elementos da natureza: “[...] tou que nem uma arvinha nova de ingá... (SILVEIRA, 1975, p. 35). E, assim como a correnteza descrita por ele, tempo, espaço e personagens vão sendo construídos a partir do desencadeamento de lembranças e emoções “provocados” pela paisagem.

O protagonista recorda de Zina, uma moça muito bela, que tinha “um avental de andorinhas e as duas tranças do cabelo enroladas p’ra cima, uma flor de maravilha no meio das duas tranças, e tudo quanto era lindo na cara descascadinha e rosada” (SILVEIRA, 1975, p. 34). Tão linda, quanto séria: “si eu puxava qualquer palavra intencionada p’r’a banda dela, sa Zina desviava como quem não entende do causo, ou faz que não entende (SILVEIRA, p. 34). Por ser uma moça mais fechada, o protagonista não sabia o que ela sentia, se os sentimentos eram recíprocos, essa incerteza machucava seu coração: “tudo aquilo me ripinicava o coiração e me deixava o coiração numa dependura toda a vida, por eu não saber si sim ou si não devia esperar por ela (SILVEIRA, 1975, p. 34). Porém, um certo dia, o protagonista

tomou coragem e chamou a moça para conversar. Perguntou-lhe se ela tinha interesse por ele, pois já estava pronto para casar. A moça respondeu, porém de modo tímido e vazio, que era para o rapaz pedir ao pai dela, que é conversando que se entende. O rapaz, porém, esperava uma demonstração de afeto. Diante do exposto, o protagonista pensou e chegou à conclusão:

– Tudo isso é luxo de moça cheia de si. P'r esse fundão de uma gabação que a gente faz, moça deste porte pega um entusiasmo que nunca mais acaba nem esmorece. Pois eu não sou rapaz que ande correndo atrás de sombra, nem faço barro na porta de quem não me quer” (SILVEIRA, 1975, p. 36).

Para o protagonista, a moça não compartilha dos mesmos sentimentos e está cheia de si. Ele, por sua vez, não é, em outras palavras, homem de correr atrás de mulher. Desse modo, resolve cair no mundo.

A dúvida sobre a reciprocidade do amor deixa o sujeito em um estado de inquietude, que se opõe ao quase silêncio de Sá Zina, e isso traz o sentido de incompletude para o narrador e o impulsiona na busca pelo outro. Porém, exceto pelos momentos de “recuperação das lembranças”, há alguns pontos de silêncio causados pelo não dito, por aquilo que o leitor deduz do que lhe é apresentado.

Orlandi (2007) discorre sobre a importância do silêncio (não dito) que, assim como a voz, ele se caracteriza como mediador entre a linguagem, o mundo e o pensamento e, assim, permite uma leitura acerca daquilo que é resistido pela memória. Sendo que, ao silenciar, não há mais pressão discursiva que possa ser exercida sobre a linguagem, permitindo que a linguagem recrie para si outros significados. E, desse modo, acontece uma espécie de passagem entre memória (lembrança) e narração, e aquilo que não é dito é introduzido no texto por meio da imagem que a descrição da paisagem permite evocar, dando sentido aos movimentos e ações recuperadas pela memória.

Conforme pontua Andrade (2013, p. 74), “ainda perdura, na segunda metade do século XIX, o mito do amor romântico e as noções de amor como uma epidemia e uma vez contaminadas, as pessoas passam a suspirar e a sofrer o mal de estarem apaixonadas”, como ocorre com o protagonista. Assim, concomitante a decisão da personagem principal, o auto-exílio, há a seguinte descrição da paisagem:

o sol tinha esquentado. E o tico-rei, naquele instantinho, dobrou com tamanha tristeza e tão dobrado, que eu fui chorando p'r o caminho, como aquele que perdeu alguma coisa que estimava muito e não

tem nem uma fé, agora e mais tarde, de encontrar o que perdeu...”
(SILVEIRA, 1975, p. 36).

O clima de tristeza é reforçado com o canto do pássaro, o qual inicia de um jeito e termina de outro modo ao fim do conto. A paisagem contribui para reforçar os sentimentos do sujeito, o qual une o que sente no seu interior com o que ouve no exterior. Assim, o canto do pássaro só potencializa a dor de um amor não concretizado. É no lugar vivido que criamos vínculos com a paisagem e com os demais seres. O canto do pássaro se altera conforme o estado emocional do protagonista. Após a lembrança, o protagonista tem a impressão de que o canto se entristece, acompanhando o clima da narração. Conforme informações do site Clube do Criador ([2016], on-line)²⁰, o tico-tico possui dois cantos, um diurno e um noturno. Ao anoitecer, esse pássaro pode emitir um canto diferente, mais forte e caracterizado pelo prolongamento e acentuação das últimas notas. O canto noturno e/ou de susto difere-se muito do diurno, tanto que podemos pensar que se trata do canto de outro animal. O canto noturno pode ocorrer de dia, porém em situações de susto, sendo produzido com todo vigor uma única vez. Podemos inferir, com base nessas informações sobre o canto do tico-tico, que ele sentiu a dor do sujeito e soltou a sua melodia noturna.

Para piorar a situação, ao fim do conto, o sujeito descobre que Zina morreu chamando por ele, que se tivesse insistido no relacionamento, poderia ter dado certo e o infortúnio poderia ter sido evitado. Essa descoberta mexe ainda mais com o protagonista:

Passados uns dois anos, me contaram, ouvido por boca da própria sa Zina, que ela sentiu de mais a minha retirada, e foi ficando c'ûa malinconia que nunca lhe largou, nem de dia, nem de noite: e que morreu falando o meu nome, num dia de festa grande, como quem vai ver chegar uma pessoa de estima e de amor. E eu não entendi nada de nada: saí p'r a vida feito um louco, andei rodando p'r a vida feito uma canoa desgovernada, e agora 'tou suzinho e triste na vida, feito aquele tico-rei que vi dobrando tão dolorido no fundo da folha de uma folha-larga...”
(SILVEIRA, 1975, p. 36).

O fragmento “andei rodando p'r a vida feito uma canoa desgovernada” reforça o exílio da personagem, uma vez que após a notícia de morte da amada, o rapaz caiu no mundo sem saber para onde ir, ficou sem rumo. O trecho “tou suzinho e

²⁰ CLUBE DO CRIADOR. **Tico-tico**. Disponível em: <<http://clubedocriador.com/passaros/49/tico-tico>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

triste na vida, feito aquele tico-rei” reforça o desamparo deixado pela ausência da amada, pois o tico-rei tem por característica a solidão, seu canto não é um dos mais procurados, pois é triste. A percepção diz respeito a um conjunto de representações construídas e reconstruídas conforme a vivência do sujeito.

O tema de exílio, morte e abandono é constante na literatura de Valdomiro Silveira. Conforme Montañés (2006, p. 22), “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo e um estado descontínuo do ser; é a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal. Ao estarem separados de suas raízes, de sua terra natal, do passado, de sua história e cultura”. A descrição da paisagem permite desenhar uma imagem que remete a um exílio existencial, seja tanto no sentido de um espaço para estar/viver quanto no sentido afetivo. E a paisagem acaba se configurando como um intervalo que permite recuperar a lembrança para que possa haver um sentido para essas imagens que são evocadas pela paisagem, tal como em um *flashback* em um filme.

Na concepção freudiana, o ser humano pode sofrer por três motivos, a saber: do corpo, do mundo externo e das relações com os outros. Em uma entrevista Manoel Tosta Berlink, do Laboratório de Psicotrópicos Fundamental da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, afirma que “o ser humano é o único dotado de um sofrimento intrínseco, decorrente do excesso, de algo que incomoda, perturba ou provoca insatisfação” (apud MALAVOLTA, 2000, on-line). “Tradicionalmente, na literatura, amor e paixão são sinônimos de sofrimento. O ser humano, em geral, experimenta uma sensação eterna de incompletude. Somos todos doentes de incompletude” (apud MALAVOLTA, 2000, on-line).

A relação entre sujeito e paisagem se constitui por meio do sofrimento. O mesmo acontece com o pássaro, que absorve a tristeza do sujeito, que rememora um amor que não aconteceu, e emite seu canto noturno.

4.3 “SONHARADA”: UMA REFLEXÃO SOBRE PAISAGEM, SONHO E REDENÇÃO

O enredo de “Sonharada” relembra o clássico “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, pois trata-se de um amor impossível em que as famílias não aprovam o relacionamento do casal, Anica e Vergílio. Não é à toa o título do conto, pois o protagonista tem sonhos que apresentam o posicionamento das famílias frente ao caso de amor. Em meio a esses devaneios a paisagem vai se constituindo e contribuindo para o sentido da narrativa, visto que é composta de simbologias.

Vergílio inicia sua história relatando o motivo de sua insônia, preocupação e tristeza. A descrição da paisagem corrobora para o sentimento de desassossego da personagem:

–Custei a pegar no sono esta noite. Andei o dia inteiro campeando sussego p’esse fundos de grota, pr’esses altos de morro, foi tempo perdido: Um home’ quando ‘tá triste de amor, quando ‘tá muito amaguado, cuida que na viração dos anos ou na labuta do comércio esquece a pena e a tristeza, e não esquece nem um pouco: a tristeza vai-lhe carregada no coiração, por toda a parte, que nem um castigo” (SILVEIRA, 1975, p. 43).

Ao campear pelos “fundos de grota” e “altos de morro” verificamos que a personagem vai em lugares extremos e opostos – baixo e alto, visível e invisível –, como um meio de fugir dos problemas e/ou encontrar uma solução para aquietar seu coração. Depois de suas andanças e reflexões a respeito da impossibilidade do amor, menciona que o dia tinha fechado:

Parei na capoeira de nuve’s amareladas que inda viam no céu, ali justinho no lugar adonde o sol sumiu. Aquilo, a princípio, era uma queimada que se olha de muito longe: por baixo o fogo vivo, em riba a fumaceira denegrada, em cada rolo de assustar” (SILVEIRA, 1975, p. 44).

Nessa passagem do conto, constatamos que o sujeito, ao comparar o céu a um incêndio, está ativando seu conhecimento de senso comum, ou seja, após as colheitas é prática colocar fogo no que restou da plantação para preparar o solo para um próximo plantio, visto que a queima contribui para a renovação da vegetação, em um prazo curto, sendo, além disso, uma ferramenta acessível e de baixo custo. A paisagem [no conto] nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma

realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p.15). As paisagens, em “Sonharada”, são repletas de simbologias e mudam no decorrer da narrativa:

Mas pouco a pouco, sem eu querer, sem que eu nem percebesse como é que tive essa lembrança, foi me representando as labaredas do inferno, como tenho visto pintado nuns papéis que aqueles padres das missões espalharam p'r o povo. É que p'r um filho de Deus, que véve como eu vivo, nũa maliconia que vira desespero, o próprio céu, às vezes, chega a parecer a feiúra do inferno, e viça-verso. Deus que me perdoe! (SILVEIRA, 1975, p. 44).

Antes, a paisagem ligava-se a uma prática de plantio, neste momento relaciona-se à religião, transformando-se devido à bagagem cultural-religiosa do protagonista, ao puxar na memória o processo de catequese, no qual os padres tinham por objetivo trazer o povo para perto de Deus, utilizando cenas infernais, muitas vezes, como um alerta.

Foi Dante Alighieri, com a obra *A Divina Comédia*, que trouxe para o mundo a visão assustadora e amedrontadora de inferno e, com isso, teve grande repercussão em um momento no qual a igreja tinha grande influência nos governos da época. São inúmeros textos nas escrituras que mostram que o prêmio do cristão é a vida eterna, e o castigo, a morte eterna: “Eu os remirei da violência do inferno, e os resgatarei da morte. Onde estão, ó morte, as tuas pragas? Onde está, ó inferno, a tua perdição? O arrependimento será escondido de meus olhos” (Oséias 13:14). A ideia de inferno tomou mais raízes quando, na Idade Média, os padres (representando a Igreja) começaram a torturar e matar milhares de pessoas que se opunham aos princípios da Igreja, estando elas sujeitas à excomunhão, inquisição e inferno, para aqueles que eram excomungados. No que diz respeito à excomunhão, ela tornou-se a arma mais temida, pelo medo do inferno despertado nos cristãos.

Retomando o conto, como se tratava de um fim de tarde, o céu, conforme o ponto de vista do sujeito, ao ficar alaranjado levou-o a pensar nas labaredas do inferno. Esse “inferno” pode remeter à situação emblemática vivida pelo sujeito, a qual está propiciando esses sonhos. Nos contos de Valdomiro Silveira, conforme Dias (1984, p. 92-93), “a vida social do caboclo está antes de tudo ensejada pelas práticas religiosas, pelas missas, terços, natais, novenas”. Nosso conhecimento – de mundo e científico - é formado por meio do relacionamento social de várias instâncias: família, igreja, escola etc., e o sujeito do conto “Sonharada” faz uma

ponte entre o seu conhecimento empírico e religioso, com a paisagem observada, o que Augustin Berque (2009) chama de mediação. Assim, são as experiências culturais e individuais que determinam o modo como enxergamos o espaço ao nosso redor.

A personagem, após as suas impressões sobre a paisagem, retorna à casa muito cansado e adormece. No primeiro sonho, a paisagem passa a ideia de uma mata fechada, na qual o protagonista está aprisionado:

Eu 'tava enleado numa cipotama doida, rente c'uns arvoredos tapados, e não podia dar o mais pequeno passo. Olhava p'r'o lado, não via nada mais que a taquarada quissé que trançava dúm jeito desabrido. Voltei a cara um pouco, pude divulgar um pau de minduim-brabo, muito grosso, bem alto, que abria em cima das taquaras uma ramalhada escura. Tinha numa forquilha do minduim-brabo uma viuvinha sentada, piando pios muito desconsolados, e dando volta e meia uns avoôs que não passavam de três braças. Os piados da viuvinha me buliam no coiração: porque seria, não sei. Que eu quero tanto bem esses bichinhos do mato, que inté me parece às vezes que entendo a language'deles (SILVEIRA, 1975, p. 45).

De acordo com as descrições do inferno cristão²¹, a região infernal (sua concepção e sensações) foi estruturada sob uma relação bastante concreta com o real. Podemos inferir que esse primeiro sonho é como se fosse a entrada da personagem no inferno. O nome do protagonista de *Sonharada* é Vergílio, derivado de Virgílio, aquele que guiou Dante pelo inferno e purgatório.

A paisagem descrita traz a ideia de que o sujeito encontra-se sem saída, visto que está imerso em uma espécie de mata fechada “arvoredos tapados” e que “não podia dar o mais pequeno passo”; sendo assim, o adjetivo enleado, que é o estado do sujeito, juntamente com a paisagem percebida, contribuem para um efeito quase claustrofóbico.

A descrição da paisagem remete aos suplícios do inferno e substancializa os tormentos da personagem, transcendendo sua função simbólica, como se essa “sonharada” fosse uma espécie de punição necessária para purgar um amor que não teria a benção dos pais, logo, de Deus. Segundo Flávio Aguiar (2003, p. 322), o inferno é a concentração do conflito dramático. [...] As almas que purgam suas penas no Inferno são visionárias, podendo ver o futuro e o passado”. Percebemos

²¹ A descrição do Inferno cristão pode ser encontrada nas obras artísticas de Giotto, Sandro Botticelli e Bosch; já nas narrativas, podemos citar a *Visão de Túndalo* e a *Divina Comédia* (COSTA, 2011, p.35).

que a paisagem descrita pelo sujeito tem influência no modo como o protagonista se sente, bem como reflete a dificuldade em encontrar uma saída para o seu relacionamento com Anica: a vida de Vergílio é a própria mata fechada e sem solução.

O sentimento de solidão, agonia e sufocamento “preparam o terreno” para a próxima cena: o pai de Anica dizendo para a moça que Vergílio não serve para ela, pois não era trabalhador. No outro sonho, ele estava em um lugar mais ameno “na beira de um córrego de pouca proporção, vendo a borbulha d’água d’ uma mina que esgotava p’o córrego ali mesmo” (SILVEIRA, 1975, p. 45). Sua musa aparece sorrindo, “muito bonita no seu vestido claro de pingos, c’uma flor de bulgarim na cabeça” (SILVEIRA, 1975, p. 45). Nesse sonho, a paisagem fechada e agressiva é substituída por uma serena e pacífica. Tem-se a impressão de que o amor se concretizaria em meio a um ambiente paradisíaco. Porém, o clima é cortado pela presença da mãe de Anica, que afirma que a filha não deveria ficar de conversa com um cidadão que vivia logrando os outros. Vergílio acorda assustado: “O suor ‘tava-me grudando os cabelos uns nos outros, uma tremura me corria o corpo”.

O conto é construído por meio dos sonhos do sujeito. Para Maurice Blanchot (1987, p. 269), em *O Espaço literário*:

O sonhante crê saber que sonha e que dorme, precisamente no momento em que a fissura entre sonhar e dormir se afirma: ele sonha que sonha, e essa fuga fora do sonho, o qual é queda eterna no mesmo sonho, essa repetição em que se perde cada vez mais a verdade pessoal que queria salvar-se, como o retorno dos mesmos sonhos, como o tormento infável de uma realidade que sempre se esquiva e à qual não se pode escapar, tudo isso é como um sonho da noite, um sonho em que a forma do sonho torna-se o único conteúdo.

Novamente, o protagonista sonha. Dessa vez, é seu pai que aconselha que se afaste de Anica, pois a moça é o seu oposto, é da cidade, “palaciana, dançadeira, cidadã, fanguista”, já Virgílio era um sitiante, moço do trabalho, um mucufo. O casal não daria certo. Diante do posicionamento do pai, Vergílio sente-se frente a “um boqueirão medonho, muit ingre’, coberto d’umas plantas espinhentas e salvage’ por entre meio das quais me chegava o rumor grosso d’uma água forçada que rolava no fundo” (SILVEIRA, 1975, p. 46). A paisagem muda novamente, a personagem encontra-se envolta em um espaço agressivo, pesado e amedrontador. O “rumor

grosso” e a “água forçada” passam a ideia de um lamaceiro, que afunda com as esperanças do protagonista. Após esse pesadelo, reza um padre-nosso e volta a dormir. Na sequência:

Principiei a encarrear uma conta esquisita: era p'ra marcar um sim e um não dentro de cinco dúzias, p'ra ver si eu casava ou não c'a Anica: caso, não caso, caso, não caso... Fechei os olhos contra a vontade, contei um tanto, vi-me enrolado numa samambainha de folhas bem recortadas, num fundangão de furna. *Tudo 'tava quieto, o lugar era um purgatório, de triste: e um oroma de almécega, um oroma p'ra tontear a gente, andava misturado c'o cheiro vivo do araticum-de-conde: porque era no mês de março, a mó' que tinha chovido, e o sol apontara muito* (SILVEIRA, 1975, p. 46, grifo nosso).

O sujeito acorda desolado, visto que ninguém aprova o seu namoro com Anica. Neste momento do conto, há uma referência ao purgatório, novamente um conhecimento religioso, local onde as almas aguardam a purificação e salvação antes de irem para o paraíso. Não é um lugar de tormento eterno, mas também não é um lugar de alegria, é triste – uma espécie de lugar de sofrimento, semelhante à situação do sujeito frente a desaprovação dos pais. Quando o sujeito menciona “oroma de almécega” refere-se ao cheiro de incenso em rituais religiosos, visto que a resina dessa planta é aromática. Verificamos que, neste momento do conto, a paisagem sentida pelo sujeito é de um fundangão, ou seja, fundo escuro e pouco acessível, que traz um aspecto de tristeza e frieza, como no purgatório, causado pela impossibilidade do amor.

No conto, a paisagem representou os sentimentos vividos pelo protagonista, uma vez que o espaço fechado e labiríntico relacionava-se aos sentimentos do sujeito frente ao amor impossível. Já que o relacionamento de Vergílio e Anica era contra a vontade dos pais, logo, o casal não teria a benção deles e de Deus; talvez, por isso, as referências ao purgatório e ao inferno.

Sobre a representação do inferno na arte, Willian Blake aplicou à gravura sua concepção de permissividade sexual e seus traços e formas que atraíram simbolistas e surrealistas. “Há vários casais sofrendo suplício, mas ainda assim se amando” (MOTA; MURRO, 2010, p. 38). Na figura, a seguir, Dante desmaia após o relato da Francesca, no segundo círculo, no qual as almas pecadoras por luxúria são agitadas, como turbilhões de vento (ALIGHIERI, 2008, Canto V).



Figura 3 – Representação do inferno de Dante
Fonte: Ilustração de William Blake, século XVIII.²²

O inferno, conforme Aguiar (2013, p. 321-322), é concebido como “um mundo de loucura, desrazão, de terror, um mundo ao contrário, do avesso”. [...] “encontra-se uma paisagem desmedida para o humano; encontram-se condições de ser que fazem do esforço algo inútil e risível”. Na arte, o inferno é representado como um lugar de suplício eterno, no qual as pessoas pagam pelos pecados capitais que cometeram na vida terrestre. O quadro português *Inferno*, ilustra bem essa situação:



Figura 4 - Representação do Inferno
Fonte: Mestre português desconhecido. *Inferno*. 1510-1520. Óleo sobre madeira de carvalho, 119 x 217,5 cm. Proveniência: Convento extinto em 1834. Museu Nacional de Arte Antiga²³.

²² In: MOTA, Tiago; MURRO, Fernanda. O Inferno de Dante e suas representações: Análise do inferno d'A Divina Comédia através das ilustrações de William Blake (século XVIII), Gustave Doré (século XIX) e Helder Rocha (século XX). **Contemporâneos Revista de Artes e humanidades** (online). n. 5. nov-abr, 2010.

Retornando ao conto, no seu final, há a permissão do namoro apenas no sonho. Nesse momento, o sol desponta na paisagem. Vergílio levanta-se da cama, abre a janela, os pássaros voam e cantam. Há uma mudança no clima do narrativa e uma possível solução: roubar a moça. A passagem pelo purgatório serviu para expurgar os pecados e preparar a personagem, nessa espécie de *catarse*, para sua entrada no paraíso, que é a possibilidade do amor. Nesse ponto, toda a descrição dessa jornada da personagem pelo inferno (simbólico) culmina em um efeito catártico, da purificação, a partir da exposição angustiante de seus possíveis erros e defeitos. No que diz respeito à *catarse*,

Aristóteles tomou o vocábulo “*catarse*” da linguagem médica, onde designava um processo purificador que limpa o corpo de elementos nocivos. O filósofo, todavia, ao caracterizar o efeito catártico da tragédia, não tem em mente um processo de depuração terapêutica ou mística, mas um processo purificador de natureza psicológico-intelectual: no mundo torvo e informe das paixões e das forças instintivas, a poesia trágica, concebida como uma espécie de mediadora entre a sensibilidade e o logos, instaura uma disciplina iluminante, impedindo a desmesura da agitação passional. Aristóteles, com efeito, não advoga a extirpação dos impulsos irracionais, mas sim a sua clarificação racional, a sua purgação dos elementos excessivos e viciosos (SILVA, 1967, p. 28).

É por meio do processo de angústia claustrofóbica que a personagem encontra a expiação do “pecado do amor impossível” – a permissão do namoro, no sonho, concebe a purificação e acalma os pensamentos conflitantes, de modo que uma resolução para o problema se apresenta, permitindo, assim, metaforicamente, a saída do inferno, a passagem pelo purgatório e a conquista do paraíso e/ou final feliz.

Vergílio apresenta os espaços conforme os percebe e sente. Conforme Tuan (2012), a experiência espacial acontece a partir dos sentidos e da relação do corpo com o mundo. Desse modo, as paisagens evocadas nos sonhos representam o mundo interior e exterior da personagem. Em muitas passagens do conto, temos a impressão de que o sujeito se misturava à vegetação fechada e sem saída, pois era

²³ MUSEU DA ARTE ANTIGA. Inferno. Disponível em: <<http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/o-inferno>>. Acesso em 05 jan. 2017.

assim que sentia ao longo da história, no seu inferno particular. A paisagem contribui para intensificar o clima da narrativa e traduzir o drama vivido pela personagem.

4.4 “FORÇA ESCONDIDA”: OS ELEMENTOS DA NATUREZA E A PAISAGEM INFLUENCIANDO NAS AÇÕES DA PERSONAGEM

Milton Santos (1996), em “A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção”, afirma que “a paisagem é o conjunto de formas que, em um dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza” (SANTOS, 1996, p. 83). No conto “A força escondida”, é possível observar como a experiência, a superstição e os elementos da natureza contribuem para a percepção da paisagem e como esta influencia nas ações do sujeito.

O enredo do conto “Força escondida” gira em torno da narração de Venâncio, o protagonista, sobre uma desgraça que aconteceu em sua família. O conto é repleto de superstições, as quais o narrador utiliza como um meio de defesa e/ou para diminuir a sua culpa. Desde o “descobrimento” do Brasil, há muitos relatos de cronistas e viajantes sobre a beleza exuberante do país, e sobre como é um lugar aterrorizante. Os Jesuítas, por exemplo, tinham uma base religiosa respaldada na contraposição entre bem e mal, assim, muitas vezes, a natureza causava medo, uma vez que, no imaginário da população do Brasil colônia, a natureza era habitada por seres perigosos e criaturas bizarras.

Conforme Contin (2015, p. 144), “o Brasil habitado pelos indígenas já contava com suas lendas e superstições, porém, com a chegada do português, e, mais tarde, do africano, é que houve uma mistura de culturas e crenças religiosas”. Porém, com o passar do tempo, as superstições se adaptaram e se modificaram, conforme explica Câmara Cascudo, em *Superstições do Brasil*:

Todas as assombrações e visagens que povoam as águas, serras e cidades do Brasil, as que aparecem nas estradas e ruas desertas às horas abertas, meio-dia e meia-noite, crepúsculos matutino e vespertino, modificaram-se sensivelmente desde o século XVI. Receberam influência recíproca e a fauna espantosa, que os cronistas encontraram nas primeiras décadas do descobrimento, teve cores e formas impostas pelos entes mágicos recém-chegados das terras de Portugal e dos sertões africanos (CASCUDO, 1985, p. 121).

Valdomiro Silveira aborda em sua obra aspectos relacionados à credence popular e à religião, por exemplo, nos contos “Fogo de batatá”, de *Mixungos*, “A pantasma”, de *Leréias*, “Amaldiçoada”, de *Mucufos*, entre outros. Em “Força

escondida”, o narrador utiliza-se da superstição como um dos meios para explicar/justificar a terrível ação. Além disso, antes de chegar à fatalidade, o protagonista esclarece que ele, a esposa e o filho se davam bem e viviam felizes no seu pedaço de chão. O filho “não dava trabalho nem susto, porque embora mal apenas beirasse os sete anos, era e ainda é um menino abençoado, de bom” (SILVEIRA, 1975, p. 80). Já à esposa, não faltavam elogios, ela “revirava de sol a sol na labuta das donas, trazia tudo areadinho, e tratava o filho com muito amor” (SILVEIRA, 1975, p. 79), além de ser “uâ mulher de patente”. Sobre si mesmo, inicialmente, o narrador afirma que sempre foi um “home’ queto (...); nunca deixei de não trabucar a minha obrigação nas horas certas; respeitei sempre o alheio; cuidei da minha casa c’o maior carinho: e quis o quanto se pode querer à Ogusta [esposa] e ao Belisário [filho]” (SILVEIRA, 1975, p. 79). Diante de tais descrições, podemos inferir que a família vivia em harmonia. Apesar disso, durante a madrugada, o marido comete um crime.

Venâncio conta que, no dia da tragédia, tinha trabalhado muito, tanto que estava cansado e suado. Era fim de tarde, assim o pôr do sol se fazia presente:

O sol já ia, mergulha-não-mergulha, entre meio de duas cacundas de morro: e inté não sei por via de que, naquele pedaço, eu ‘garrei a ficar amaguado. Diz que só deve de cai na tristeza quem ‘tá sofrendo do corpo ou do coiranção, não é? – e eu não tinha nada que me doesse; nada não me amofinava por dentro, e rezão de desespero, louvado Deus, foi coisa que eu inté naquele pedaço não tinha tido (SILVEIRA, 1975, p. 80).

O protagonista ao observar o sol indo embora sente-se triste, amargurado, porém, menciona que não tem motivos para isso, pois o corpo e o coração não doem. No entanto, conforme Urania Tourinho Peres, “o que podemos dizer da dor que não pode ser dita?” (2010, p.7), daquela que não é física, mas sim de alma. Segundo a psicanalista, todos nós sentimos tristeza, pois trata-se de um “mal mais profundo ligado a uma solidão existencial própria a todos os homens” (PERES, 2010, p. 7). O dia exaustivo na roça e o fenômeno da natureza podem ter ativado o sentimento de tristeza na personagem. Sabemos que o sol se pondo simboliza o fim de um ciclo: a permuta entre a luz e a escuridão. No conto, o narrador menciona mais de uma vez sobre o tempo e o seu estado emocional:

Ora, como eu ia dizendo: peguei a entristecer, a troco de nada, e um nó muito acochado me apertou a garganta e me pôs o coiração num bate-bate esquipado, sem motivo nem que p'ra que. Olhei p'r'os cocurutos dos morros, adonde o sol inda amarelava um tantinho, feito uma fitona desbotada, e pensei consigo mesmo: — Agora, Venancinho, chegou a sua vez de dar casaca: 'ocê não tem por que ficar ansim agoniado, e 'tá ansim, 'tá morto! (SILVEIRA, 1975, p. 80).

E justifica que de repente entristeceu e uma gama de sensações, como o nó na garganta, o coração acelerado e a agonia, aparecem. Conforme pontua Peres (2010, p. 7), “ao amanhecer ou ao finalizar o dia, uma nuvem de horror invade a mente do sujeito e lhe transmite o sentimento de fadiga absoluta, o esgotamento total de suas forças”. Ao contar para o leitor (e ouvinte da história) sobre os seus sintomas, antes de ir direto aos fatos, o narrador, mais uma vez, tenta justificar o seu ato, com o intuito de dizer: eu não estava bem e não sei dizer o porquê.

Conforme já mencionado, o narrador utiliza da superstição para aliviar o seu terrível crime, como no excerto, a seguir:

Passei a mão na ferramenta, c'a pobre da minha cabeça a mó' que meio deleriada, e atorei p'ra casa. Botei o pé na soleira, e ia entrar, sinão quando uma galinha já esporuda que eu pissui no levantar aquele rancho, cantou que nem galo, alto e bom som. Virei p'ra trás de supetão, campeei um cacete, voei na dita galinha, mas a galinha derreteu-se que não houve maneiras de descobrir. Pois vassuncé não conhece este mau agouro tão doído, da galinha cantar ver o galo? Diz que é anúncio de morrer o dono da casa (SILVEIRA, 1975, p. 81).

Quando a galinha canta como galo é um prenúncio que algo ruim irá acontecer. Para que isso não ocorra, a galinha deve ser morta. Há um provérbio popular que diz: “*Galinha que canta de galo, põe o dono a cavalo!*” No conto, verificamos que o protagonista tentou apanhar a galinha, mas sem sucesso. Antes de visualizar a galinha, o homem menciona que “botei o pé na soleira, e ia entrar...”, conforme pontua Câmara Cascudo (1985, p. 101), “nas cidades desapareceram rapidamente certas tradições das soleiras das portas e as séries de defesas que elas possuíam [...]. Prendia-se à soleira, à pedra de entrada, a fileira de superstições vivas”.

Após o episódio com a galinha, o protagonista fica impaciente, tanto que não janta e não vai dormir ao mesmo tempo que a esposa. Ele ficou a observar a luz baixa da candeia e a prestar atenção nos barulhos do terreiro e da casa. Até que a

luz da candeia se apaga e deve ser trocada. Para isso, o protagonista descreve alguns procedimentos, como no exemplo, a seguir: “fui na varanda, vigiei um pano rasgado, aprontei outra boneca; vigiei a garrafa de azeite de mamono: e vortei. Carculei bem a candeia, molhei direito a trocida, botei-lhe pau de fórfo: e ergueu-se um bruto fogaréu que deu uma luz e tanto” (SILVEIRA, 1975, p. 82). Do mesmo modo, o narrador faz um passo a passo de como assassinou a esposa. A luz, de modo geral, mexe com o sujeito. O sol, após o trabalho, contribuiu para o desencadeamento da tristeza no sujeito, que, após visualizá-lo e se guardando nos morros, muda seu estado emocional. Com a luz da candeia não é diferente, pois logo após trocá-la e sua claridade incidir fortemente na esposa, que dormia calmamente, o protagonista, sem motivo aparente, realiza sua maléfica ação:

A luz esparramou-se p’ro quarto, que nem água de enxofre, e deu de tremer na cara e na testa e no peito da Ogusta; depois ficou mais pequena nos outros lugares, mas ‘tava sempre firme no corpo da companheira. Antão pus-lhe uma lata na frente, e daí por diante o que chegava na mulher não era mais claridade forte assim, era uma sombra tremida (SILVEIRA, 1975, p. 82).

A luz incidia sobre Ogusta, principalmente nas áreas do rosto e peito, porém o marido tirou-lhe a luz, dando lugar a uma sombra. Esse ato é uma metáfora da vida da personagem, pois seu companheiro tira-lhe a vitalidade, é o seu algoz. A paisagem não é apenas a forma superficial daquilo que é percebido, está no momento de encontro físico-sensorial, intelectual e imagético. Sendo a paisagem a superfície mais profunda, é necessário elevar o nível da leitura para além daquilo que só “os olhos” podem captar – é preciso ampliar o referencial de percepção e desconstruir os referenciais de entendimento. O foco não é apenas uma referência linear posta casualmente no texto. Há, na verdade, forças em movimento que vão se unir para potencializar um resultado: como se deu a loucura? Foi um caso de loucura?

Antes da morte, Ogusta repousava serenamente. Para Blanchot (1987, p. 267), “o sono é um ato de fidelidade e de união. [...] Retiro-me da imensidade e inquietação do mundo, mas para dar-me ao mundo, mantido, graças ao meu ‘apego’ na verdade segura de um lugar limitado e firmemente circunscrito”. Esse era o estado da mulher: “tão sussegada, c’um sono tão bonito! (SILVEIRA, 1975, p. 82). Venâncio observa o sono da esposa, sente o ímpeto de acordá-la, porém não o faz,

visto que tinha um motivo para isso. Tratou-se de se acomodar, dar um último jeito no travesseiro e depois daí não sabe o que aconteceu. Como no preparo da candeia para acendimento, algo realizado detalhadamente como um procedimento, o mesmo ocorre com a descrição do crime contra Ogusta:

contanto que vi a faca, peguei a faca, tirei a faca da bainha e enterrei a faca no sangrador da Ogusta, com tuda a sustância. A mó que era uma força escondida que me empurrava o meu braço, porque eu tive essa corage' e o braço teve essa força...(SILVEIRA, 1975, p. 82).

Uma força escondida motivou o uxoricídio, porém o protagonista afirma que teve essa coragem e o braço teve força. Ele não se isenta da culpa. Todos os elementos se unem para formar (culminar) no processo ritualístico da morte de Ogusta. É a descrição da paisagem, dos elementos e daquilo que não é percebido em um primeiro momento que se transforma no acontecimento, durante e após a morte da esposa. É como se os elementos paisagísticos se unissem para que o corpo, de forma maquínica, porém consciente, executasse o ritual, desconstruindo a probabilidade de uma alucinação, pois as evidências indicam que o marido estava consciente quando cometeu o crime.

Após sua ação, o personagem tenta o suicídio, porém é impedido pelo filho. No entanto, Venâncio diz não se lembrar disso ou seleciona as imagens - como quem narra a história é ele, temos que confiar e desconfiar, afinal só temos essa versão dos fatos: “Agora é diz-que do Belisário, eu não me alembro: fiquei na beira do fogo, c'os olhos muito arregalados e pitando” (SILVEIRA, 1975, p. 84). Mais uma vez, o elemento fogo aparece em cena, os olhos arregalados e o ato de fumar podem ser reflexo de nervosismo do protagonista, visto que poderia estar temporariamente em choque, tanto que não enxerga o filho, bem como pode ser sinal de frieza, típico de assassinos.

Na sequência do conto, o filho diz ao pai para tirar o corpo da mãe do escuro e acender uma vela benta. Costuma-se acender velas aos mortos como um meio de iluminar as almas pelo caminho até Deus, o criador. As velas simbolizam a oração contínua diante de Deus, conforme consta em Levítico: “Sobre o candelabro de ouro puro porá em ordem as lâmpadas perante o Senhor continuamente” (24:4).

No conto, o pai segue o comando do filho e depois volta para a beira do fogão. Não há sofrimento do assassino, nem arrependimento, ele reconhece apenas

que a esposa era boa, doeu observar a cena entre filho e mãe: “O que me doeu nos peitos, na horinha que ‘távamos entrando, foi ver o Belisário suzinho naquela casa, abraçado c’a mãe e chorando” (SILVEIRA, 1975, p. 83). Neste momento, não há lamentação e sentimento de culpa. Entretanto, ao final do conto, o homem mostra-se diferente da caracterização inicial. Venâncio afirma que não presta, que não é digno e que merece a punição. O que podemos ver é a consciência da personagem, que se domina um “homem que não vale nada”, porém, exceto pelo que ele descreve sobre o que os outros dizem dos seus atos, também como um meio de justificar o crime: “Aqui na prisão os outros, já tenham medo de mim, e vévem pedindo mudança tudo o dia: afiançam que eu não paro na cama, e ando a noite inteira, e falo sem parada, e faço gesto em demasia” (SILVEIRA, 1975, p. 83). Sobre isso, Maurice Blanchot (1987, p. 267), nos diz que o sonâmbulo é suspeito, pois é um homem que não encontra descanso no sono.

Assim, por todos os aspectos analisados, constatamos que não há traços de dor e sofrimento causados pela atrocidade cometida. No conto temos um personagem que manipula o seu ouvinte e conta a sua versão da história, visto que ele conhece o meio. Assim, em algumas situações, o protagonista usa artifícios para ativar o medo, tendo um discurso pronto, que reúne superstições, relacionamento familiar, cansaço (devido ao trabalho) e estado emocional.

4.5 “RESIGNADO”: O SOFRIMENTO EXPRESSO POR MEIO DA PAISAGEM

O conto “Resignado” é narrado em primeira pessoa e ambientado em uma espécie de chapada, entre morros, na transição da tarde para a noite. O narrador é motivado a contar a sua história após se deparar com um passarinho Tietê, o qual faz seu coração “dar um balanço forte”. A pauta da narrativa é a solidão e o desamor, que são embalados pelo canto triste da ave. A personagem reflete sobre a vida e sua trajetória, experimentando sentimentos de resignação do que viveu até aquele momento: passar por momentos de angústia, por desânimo, por frustrações amorosas, por crises existenciais (uma tormenta íntima e incessante) e fecha a sua trajetória em resignação, aceitando e tendo plena consciência de que o ser humano tem que passar por certas coisas e precisa se conformar com o que tem.

O processo de “formação” do sentido da vida se passa por meio de recordação; de memória; e a paisagem contribuindo para tudo isso, pois um espaço conta sempre uma história individual e coletiva. Para Yi-fu Tuan (1983), a experiência implica na capacidade de aprender a partir da própria vivência, de modo a atuar e criar. E nesse atuar estariam envolvidos o pensamento e sentimento como elementos de sua modificação e inserção no mundo.

Como a ave que cantava sozinha, há muito tempo que o protagonista não tem companhia, de forma que declara sua solidão: “Reparei em roda de mim umas duzentas braças, não vi ninguém, ninguém: inté penso que, afora eu e a avinha, faz muito tempo que não hai quem tenha corage’ de se aventurar p’r aqueles ermos” (SILVEIRA, 1945, p. 119). É possível notar que as personagens valdomirianas costumam se auto-exilar após situações “traumáticas”, como uma forma de escape, buscando esquecer o ocorrido e viver novas situações. No entanto, nem sempre isso acontece:

Quem me queria não me quis mais, isso é verdade, andou-me armando a ingratidão mais negra que eu tenho visto; não piso num palmo de terra meu, isso é verdade; não encontro na minha estrada uma cara que sirra p’ra mim com amizade verdadeira, isso é verdade: mas porém, quando eu quero, enrólo os meus tilangues, vou fazer o meu empreito lá da outra banda do rio, lá da outra banda do morro, afundo no mato velho, derreto no sertão, fico morto p’ra quem fica e vivo só p’ra mim mesmo (SILVEIRA, 1975, p. 120).

Conforme Barbosa, os laços afetivos que ligam o sujeito ao lugar vivido despertam sentimentos e provocam relatos, os quais procuram evocar a alma dos lugares, captam e descrevem o desempenho dos homens, a fixação aos lugares, o cotidiano, o transcendental, a nostalgia, enfim uma gama ampla de motivos e emoções (2008, p. 9). No excerto acima, verificamos que o protagonista nunca mais voltou para sua terra e que, por meio do trabalho, conhece toda a região ao seu redor: banda do rio, banda do morro, mato velho e sertão. No entanto, mesmo conhecendo lugares distintos, não encontrou entre esses caminhos um sorriso amigo:

Sentei numa pedra escura, que tinha limo esverdeado e feio, e peguei a 'maginar neste mundo de barafunda que tem sido a minha vida, de certos meses p'ra cá: alegria não me chegou nem uma, tristeza não me tem fartado, trabalho tenho tido em desmasia... e arriba de tudo, p'ra me deixar nas toeiras d'uma vez, a lembrança d'aquela tirana, que não me larga um instante (SILVEIRA, 1975, p. 120-121).

A imagem da pedra escura composta por limo esverdeado e feio é uma metáfora da vida da personagem, pois, tendo em vista o ditado “pedra que rola não cria limo”, não há mudanças significativas na vida do protagonista, a qual é permeada pelas lembranças de um amor não correspondido, a vida em desordem, o trabalho em excesso (meio utilizado para esquecer suas aflições) e a falta de alegria.

Nesse caso, é possível notar que o sujeito resigna-se perante a vida. O vocábulo *resignado*, conforme o *Dicionário Silveira Bueno* (2007, p.675) significa “que se conforma com a sua sorte”. Verificamos que o protagonista contentou-se com sua situação de vida, negando seus desejos e deixando ao caso do “o que tiver que ser será”. E é assim que a personagem se encontra: diante dos acontecimentos, da descrição dos fatos, da composição da paisagem e, por meio da memória, é possível notar que ele adota uma posição de resignação diante da vida.

É a paisagem que, em suas múltiplas possibilidades de perspectivas, possibilita um olhar para a personagem, integrando aspectos sobre sua definição a partir da paisagem. Por ser uma representação, a paisagem envolve uma pluralidade semântica e, além do seu caráter conjunto, ela abrange aspectos subjetivos, por remeter ao universo do simbólico.

Desde o início do conto, o leitor fica ciente da presença de um pássaro, que não é mero coadjuvante na narrativa, pois, segundo o narrador, a ave também vive em amargura por causa de um rabicho, tanto que uma lembrança cessa seu canto. O Tietê é uma pássaro discreto e tímido, que vive aos casais. É uma ave que refere empoleirar-se em blocos de bromélias, por exemplo, evitando os topos das árvores. No conto, o pássaro e a personagem principal são solitários e infelizes. Porém, há um conselho para a ave:

Uiai! tietê cantador (foi o que me veio na mente, aí nessa hora), pois você também 'tá vendido desse feitio? você também tem seu rabicho? você também 'tá só e desamparado? Não seja bobo: si uma não quis ouvir a sua cantiga, hai outra, e hai outras ainda, a terra anda cheia de amor e tem que sobejar argum p'ra você, como pr'a tudo o resto dos que véve', espalhados p'r esses centros de chão! Árvore o vôo, enquanto a noite não fecha, campeie o seu fado, que o seu fado com certeza, não é ficar aqui pinchado nessa folha, suzinho e Deus, ver eu que só tenho por mim a minha sombra, e isso mesmo mal e mal! (SILVEIRA, 1975, p. 120).

Em outras palavras, o protagonista aconselha que o pássaro tenha um destino diferente do seu, que procure um outro par, que saia dali em busca do novo. Porém, o dia vai embora e a ave continua no mesmo lugar (na mesma situação que o sujeito), em um galho soturno, seco e sem flor, conforme o narrador, "tirei p'ra mim que o passarinho inda era mais desinfeliz do que eu" (SILVEIRA, 1975, p. 120). Em meio a isso, o sujeito reafirma seu estado de solidão - "tenho por mim a minha sombra". Percebemos que personagem e pássaro compartilham do mesmo sentimento de solidão, porém, conforme o narrador, o Tietê ficou "trancado porque quis e foi seu gosto" (SILVEIRA, 1975, p. 121); no caso do protagonista, ele não tem escolha, a sua melancolia perdurará, porém muda de foco, de figura:

Si é certo que eu carrego comigo a minha maliconia, ela vai arejando e mudando de figura, p'r o sol e p'r a chuva, p'r o vento e p'r as tempestades: talvez vira narguma coisa bem deferente, de menos tristura e de mais consolo, arguma coisa ansim como uma sodade bem antiga, de bem longe, de muito longe (SILVEIRA, 1975, p. 121).

O sofrimento é capaz de divinizar a existência por meio da resignação, porque a vida que é baseada na ausência de ilusão é resumida em: nascer e morrer. De acordo com Magalhães (2010, p. 22), "o papel da angústia é nos reconduzir a nós

mesmos, devemos pôr-nos a nós mesmos em questão; somos instados a elaborar e elaborar e elaborar dentro de nós, somos instados a refletir e aceitar”. E é o que acontece com a personagem, que deixa o fluxo seguir:

Eu, então, hei de sentir alívio de coiração, sussego de alma, felicidade... Felicidade, pode ser que não, mas contanto que o sussego e o alívio eu hei de ter, tão certo como sem dúvida: e um filho de Deus, que já viu o inferno de perto, como eu ando vendo, inda é tão ambicioso que queira mais? O mais é à toa, não vale muito p'ra quem já não espera nada - e sabe que esperar por alguma coisa é ter o desengano como fim de tudo... (SILVEIRA, 1975, p. 121).

Verificamos que é o canto dos pássaro que cria uma identificação entre a ave e o protagonista, trazendo à tona lembranças doloridas e ativa nos dois seres: o sentimento de solidão e angústia. Ao longo do conto, o protagonista reforça que conhece toda a região, pois trabalha muito - logo, ele transita de um lugar para outro. Acreditamos que o trabalho em demasia é um meio de esquecer a “tirana”, que o fez sofrer. O pássaro, por sua vez, permanece, com seu canto triste, estático na árvore, do entardecer ao anoitecer, deixando que o tempo passe. O narrador não difere da ave, por estar estático diante da vida, pelo fato de resignar-se e, mesmo afirmando o contrário, aguarda um “alívio de coiração, sussego de alma”, pois já viu o inferno de perto.

4.6 A FUNÇÃO DA PAISAGEM NOS CONTOS ANALISADOS

A literatura de Valdomiro Silveira permite a discussão de muitos temas, como o abuso sexual, a violência (de modo geral), a morte, o amor etc. A partir da análise dos contos selecionados para este trabalho, verificamos que as personagens concebem o meio e dá significados, os quais estão carregados de ideologias, marcas culturais e experiências. No conto “Do pala aberto”, vimos que a personagem coloca-se como a própria ramada de aguapé, planta típica de águas calmas, que, após soltar-se de suas raízes, é levada pelas correntezas. A protagonista compara-se a planta, que vai resvalando, sendo levada pelas águas da vida – passando pelo riozinho até desembocar no mar. Conforme vimos, a escolha vocabular remete à destruição – como o estado da vida da personagem. Neste conto, podemos discutir algumas questões como a visão da mulher no século XIX, bem como o exílio.

A temática do exílio, silenciamento e amor (não concretizado) aparece no conto “Folha larga”, no qual o protagonista rememora um relacionamento não sucedido. Essas lembranças são ativadas após escutar um canto de um Tico-tico. O estado do sujeito, ao longo da recordação vai se transformando e influenciando na melodia do pássaro, que ao final do conto, está triste como a personagem. A paisagem contribui para reforçar os sentimentos do sujeito, o qual une o que sente no seu interior com o que ouve no exterior. Então, há um clima criado pelo canto do pássaro a partir da percepção (e lembrança) dos fatos pelo sujeito.

O conto “Sonharada” traz um personagem que percebe a paisagem conforme seus conhecimentos religiosos, por exemplo. No enredo, Anica e o personagem principal vivem em sofrimento, pois ninguém aceita o namoro do casal. Essa questão mexe tanto com o sujeito que passa a sonhar com isso. Nos sonhos, o protagonista tem que passar por algumas situações até chegar a uma solução sobre o seu problema. Nessas fases, a personagem deve passar pelo inferno, purgatório para chegar ao céu, metaforicamente. Ao longo dessas passagens, a paisagem vai se modificando e, conseqüentemente, influenciando nas emoções da personagem. A

paisagem é construída segundo o conhecimento do protagonista, por isso o pôr do sol, lembra, em alguns momentos, uma queimada e as labaredas do inferno.

Em “Força escondida”, a paisagem serve para justificar um ato cometido pelo sujeito. Assim, o enredo está focalizado na narração de Venâncio, o protagonista, que fala sobre uma desgraça que aconteceu com sua família. A narração da personagem é repleta de superstições, utilizadas como um meio de defesa e/ou para diminuir a sua culpa. Com base nos elementos analisados, é possível observar como a experiência, a superstição e os elementos da natureza contribuem para a percepção da paisagem e como esta influencia nas ações do sujeito. No último conto selecionado, “Resignado”, temos um narrador motivado a contar a sua história depois que se depara com um passarinho, que faz seu coração “dar um balanço forte” - e ele relembra algumas questões que remetem à solidão e ao desamor. As coisas que acontecem com a personagem, até aquele momento, fazem com que ele pare e reflita sobre a vida e sua trajetória, experimentando sentimentos de resignação de tudo que passou. Esse processo de “formação” do sentido da vida se passa por meio de recordação; de memória; e a paisagem contribui para tudo isso, pois um espaço conta sempre uma história individual e coletiva.

Nas obras analisadas, verificamos que o sujeito percebe a paisagem e integra-se a ela de diferentes modos. A linguagem valdomiriana permite a subjetividade metafórica, podendo, assim, abordar assuntos diversos. Yi-fu Tuan (1983) menciona que a experiência implica na capacidade de aprender a partir da própria vivência, de modo a atuar e criar. E nesse atuar estariam envolvidos o pensamento e o sentimento como elementos de sua modificação e inserção no mundo.

5 CONCLUSÃO

Chegamos ao fim desta dissertação, mesmo tendo consciência de que há muitos aspectos para serem vistos e revistos. É um fim sem fim, uma vez que este trabalho analisa uma pequena parte, em relação ao número de contos, da obra Valdomiriana, a qual é vasta em temas e possibilidades de estudo. Nosso desejo é que mais pesquisadores tomem conhecimento do legado de Valdomiro Silveira, autor e figura importante do seu tempo. Vimos que o autor teve a preocupação em trazer e dar voz aos caipiras, sujeitos marginalizados e, muitas vezes, inferiorizados, para o centro de suas narrativas. Conforme observa Wilson Cardoso Moreira, “a aproximação não preconceituosa das cosmovisões caipira e culta, de maneira que a segunda, normalmente ciosa de sua superioridade, reconhece, tacitamente, que tem o que aprender com a primeira” (2007, on-line). Tendo, assim, realizado um trabalho laborioso de pesquisa, coleta e análise de dados, bem como cumprido um desafio, que era trazer para a escrita a fala e a cultura do caipira, as quais eram marcadas pela oralidade. Ao cumprir o desafio, a literatura desse autor era novidade para a época.

Verificamos que os livros de Valdomiro Silveira repercutiram nos jornais da época, recebendo críticas positivas e negativas, como fizeram Paulo Setúbal e Therezinha Bartolo, por exemplo. Nos manuais de literatura, há poucas remissões ao autor, dentre essas, as de maior peso dizem respeito aos posicionamentos, contrários, dos críticos Antonio Candido, que rotulava a literatura valdomiriana como uma sub-literatura, e Alfredo Bosi, que enxergava a particularidade da obra no que diz respeito ao narrador, constituição das personagens e linguagem, ambos discutem a questão regionalista e o valor da literatura do autor. Valdomiro Silveira rompeu com o padrão literário da época, trazendo o caipira como narrador e personagem de suas histórias, além de caracterizar o sertão ao seu modo, sem se deixar influenciar pelos românticos brasileiros e/ou pelos valores europeus.

Vimos também que o estudo da paisagem é um meio para analisarmos a prosa de Valdomiro Silveira. Antes de adentrarmos nesse estudo, é preciso lembrar que, dentre as obras publicadas do autor: *Os Caboclos*, *Mixuangos*, *Nas*

Serras e nas furnas e Leréias, selecionamos alguns contos desse último livro, pois acreditamos, em consonância com Bernardo Élis, que essa antologia é o coroamento da experiência literária de Valdomiro Silveira, sendo “a primeira tentativa de realizar uma prosa artística na língua caipira” (1974, p. 21). No que diz respeito ao estudo da paisagem, fizemos algumas considerações sobre o espaço, abordando o surgimento da paisagem e o seu conceito para os estudos literários. Muitos autores da filosofia, artes e geografia nos deram subsídios para abordar a paisagem, podendo “nos conduzir ao centro de uma arena interdisciplinar” (DUCAN, 2004, p. 97).

Tomando como base a concepção fenomenológica da percepção, verificamos que a apreensão dos sentidos ocorre pelo corpo, o qual é o ponto de vista sobre o mundo (MERLEAU-PONTY). Tudo que está ao alcance do olhar é paisagem, a qual é formada por cores, movimento, volumes, sons, odores (SANTOS, 2004). Assim, todos os sentidos estão envolvidos no processo de percepção. Tendo em vista que não recebemos passivamente os dados sensoriais, mas os organizamos ativamente, a fim de gerar significados (COLLOT, 2012), tudo que é percebido tem valor, tanto afetivo como cultural (TUAN, 2012). Discutimos que o sentido dado ao termo paisagem, tanto nos estudos contemporâneos da geografia cultural quanto no campo dos estudos literários, evidencia, primeiramente, a percepção e, com isso, a natureza simbólica da paisagem, - a construção da imagem do que é observado. Podemos conceber a paisagem como um fenômeno, que não é uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. Desse modo, concluímos que a constituição da paisagem envolve três elementos intrínsecos: um local, um olhar e uma imagem (COLLOT, 2013). Essas ideias foram abordadas no capítulo segundo.

O último capítulo tinha por intuito responder ao questionamento: Como se dá a configuração da paisagem nos contos de Valdomiro Silveira, levando em consideração a relação intrínseca entre personagem e paisagem? Nos contos analisados, “Do pala aberto”, “Na folha larga”, “Sonharada”, “Força escondida” e “Resignado”, a construção da narrativa se dá por meio da percepção dos sujeitos acerca dos fenômenos da natureza, como o nascer e o pôr do sol, pelas sensações, decorrente dos cantos dos pássaros (Tico-tico e Tietê), além do fator cultural, que envolve hábitos, crenças e o modo de enxergar e viver a vida. Dentro das narrativas,

há muitos temas a serem abordados, como o amor (muitas vezes não realizado), a melancolia, a religião, o trabalho campestre etc. Em seus contos, Valdomiro recria o mundo caipira, preocupando-se com a figura humana, que em sua obra vive momentos líricos e trágicos.

Como dito anteriormente, no início deste estudo, Valdomiro Silveira fez um trabalho inventivo e de pesquisa sobre o mundo do caipira, e, por meio da literatura, desvendou uma das faces do Brasil, que estava à margem. Além disso, é importante pontuar novamente o fato de o autor tentar diminuir a distância, no plano da linguagem, entre narrador e personagem, ao colocar o caipira como centro e dono da história, dando-lhe voz para contar seus causos.

Finalizando este estudo, confirmamos e concluímos que, na literatura de Valdomiro Silveira, a paisagem aparece como um componente determinante de sentido, não apenas como um elemento decorativo ou pano de fundo. A paisagem evocada nas narrativas apresenta o mundo rural do caipira, o espaço e o sujeito que o integra, com sua bagagem cultural, seus sentimentos e percepções sobre o que vê e sente. Dessa forma, foi possível estabelecer a conexão com o que Paul Claval (1999) propôs, ao levar em conta as crenças, as atitudes e o conhecimento dos indivíduos no que diz respeito à análise do espaço. Com base em um ponto de vista cultural, foi possível notar a vivência que as personagens tinham na paisagem, de modo que se observou que é por meio da percepção individual (e coletiva) que o homem apreende o mundo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. Visões do Inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, Adauto [et al.]. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia: Inferno**. Prefácio por Carmelo Distante, tradução e notas por Ítalo Eugenio Mauro. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2008.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1991.

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: O mundo burguês / O casamento/A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.

ALVES, Ida Ferreira. Paisagem e Poesia: uma certa maneira de ver e escrever. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações e Convergências, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo, disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/IDA_ALVES.pdf>. Acesso em: 25 set. 2016.

_____. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 35, p. 181-202, Jul./Dez. 2013.

ALVES, Ida Ferreira; MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Apresentação. **Revista Gragoatá**, Niterói, n. 33, p. 7-14, 2. sem. 2012.

ALVES, Roosenberg Rodrigues. **Família Patriarcal e Nuclear: Conceito, características e transformações**. II Seminário de Pós-graduação em História, UFG/UCG. Goiânia, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, Alexandre Oliveira. 2007. 237 p. **Edição Anotada de Mucufos: coletânea de contos de Valdomiro Silveira**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARBOSA, Letícia Maria. **Topofilia, memória e identidade na vila do lapi em Porto Alegre**. Recorte de Dissertação de Mestrado (UFRGS). Rio Grande do Sul, 2008.

BARTHOLLO, Therezinha. **Valdomiro Silveira – O dialeto caipira e o português antigo**. [s.d.]. IEB/USP Disponível no acervo: Ernani Silva Bruno, cód. Ref.: ESB(32)1-43.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In.: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BENTO, Conceição Aparecida. O espaço na literatura e o espaço da literatura. **Caligrama**: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p.7-22, 2012.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

_____. **El Pensamiento Paisajero**. Madri: Biblioteca Nueva, 2009.

BÍBLIA. **Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada**. São Paulo: Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BORDINI, Maria da Glória . **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil Ltda., 2010.

BUENO, Silveira. **Mini-dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 2007.

CAMPESTRINI, Hildebrando. **Literatura Brasileira com textos e testes**. São Paulo: FTD, 1976.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 24, n. 9, 1972.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo. **Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500 – 1960)**. São Paulo: EDUSP, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

CLAVAL, Paul. **Geografia cultural**. Florianópolis: EDUSC, 1999.

_____. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COLLOT, Michel. **Paysage et poésie**: du romantisme à nos jours. Paris: José Corti, 2005.

_____. Pontos de vista sobre a paisagem. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida Maria. (orgs). **Literatura e paisagem em diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.

_____. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Trad. Ida Alves [et al.]. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

_____. Entrevista: Michel Collot. [2014]. Rio de Janeiro: **Alea: Estudos Neolatinos**. Entrevista concedida a Danielle Grace de Almeida.
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2014000200454>. Acesso em: 20 jun. 2016.

CONTIN, Cristiane Sucheski. Religião, superstição e lenda em grande sertão: veredas: o conflito entre o bem e o mal. **Revista Versalete**. Curitiba, v. 3, n. 4, jan.-jun. 2015.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CRULS, Gastão. Valdomiro Silveira. In: Boletim de Ariel. Rio de Janeiro, n.5, fev. 1932. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984, p. 259-261.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Ática, 1984.

DIAS, Karina. Notas sobre paisagem, visão e invisão. **Visualidades**: Revista do programa de mestrado em cultura visual, FAV | UFG, v. 6, n. 1-2, 2008.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

DUCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. **O mundo caboclo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

FREDERICO, Enid Yatsuda. **A ficção movediça: uma leitura de Leréias, de Valdomiro Silveira**. 1983. Dissertação de Mestrado (Unicamp). Campinas, 1983.
_____. **Caipira à sombra do café**: um estudo sobre o regionalismo paulista. 1992. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

_____. Introdução. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Leréias**. São Paulo: Martins, 2007.

FLOREAL, Sylvio. O commercio de Campinas. 25 jun. 1921. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984, p. 259-261.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**, v. 28, p. 213-235, 2010.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas bibliográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Mixuângos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GUELKE, Leonard. Geografia Regional. In: CHRISTOFOLETTI, Antônio. **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 213-224.

GUIMARÃES, Ruth. Vida e obra de Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. **O mundo caboclo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

LEXICON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LOPES, Álvaro Augusto. Os caboclos. **A Tribuna**. Santos, 22 ma.1946

LUCHIARI, Thereza Duarte Paes. A (re)significação da paisagem no período contemporâneo. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.). **Paisagem, imaginário espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001

MAGALHÃES, Alcina das Graças Ramos. O inferno é o EU. **Revista Ensaios: Renovações**, n. 4, v. 2, 2º semestre, 2010.

MALAVOLTA, Andréa. **As novas formas de sofrimento**. Jornal da Unicamp, Campinas, 2000. Disponível em:
<http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/out2000/pagina8e9-Ju155.html>. Acesso em: 02 jan. 2017.

MARQUES, Xavier. Notas Literárias d'O Imparcial. Rio de Janeiro, 26 jul.1921. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984, p. 274-276.

MASSAUD, Moisés. **A criação literária: poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MARTINS, W. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1952.

MATTOS, Claudia. A pintura de paisagem entre arte e ciência: Goethe, Hackert, Humboldt. Terceira margem. **Revista do programa de pós-graduação em ciência da literatura**. ano VIII, n. 10, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MILLANI, Rafaelle. **El arte del paisaje**. Ed. Federico López Silvestre. Trad. Carmem Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

MIRANDA, Wander M. A poesia do reesvaziado. **Cadernos da Escola do Legislativo**. Belo Horizonte, n. 4, p. 95-113, 1995.

MONTAÑÉS, Amanda Pérez. **Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba**. 2006. 204 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MOREIRA, Wilton Cardoso. Literatura e variedade caipira: os caboclos de valdomiro silveira. **Revista Linguagem** (on-line), UFSCAR, 2007. Disponível em: <http://www.lettras.ufscar.br/linguasagem/edicao04/04_019.php>. Acesso em: 08 jan. 2017.

MOTA, Tiago; MURRO, Fernanda. O Inferno de Dante e suas representações: Análise do inferno d'A Divina Comédia através das ilustrações de William Blake (século XVIII), Gustave Doré (século XIX) e Helder Rocha (século XX). **Revista de Artes e humanidades**. n. 5. nov-abr. 2010.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, 2008, v. 13, n. 2, p. 141-148.

NUNES, Cassiano. Valdomiro Silveira: um sistema de delicadeza. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Mixuangos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

PEIXOTO, Silveira. Entrevista concedida a Silveira Peixoto. Revista da Academia Paulista de Letras. São Paulo, n. 12, 12. Mar. 1945. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984.

PEREZ, Urania Tourinho. Depressão e Melancolia. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

PICCHIA, Menotti del. Mixuangos. Diário da noite. São Paulo, 1937. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. Valdomiro Silveira e as origens do regionalismo sertanejo em nossa ficção. 1975, p. 17-36. In: SILVEIRA, Valdomiro. **Nas serras e nas furnas**. Civilização Brasileira, 1975.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia: terceiras estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979, p. 76.

SCALZO, Nilo. **Em busca da Oralidade**. Folha de São Paulo, 01 jun. 1991.

SANTOS, Márcio Pereira. A Paisagem como Imagem e Representação do Espaço na Geografia Humana. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 28, p. 151 - 165, 2010

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
_____. **Metamorfoses do espaço habitado**. 6 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SETÚBAL, Paulo. Sobre os Caboclos. In: DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de Raiz** (Valdomiro Silveira e o Regionalismo). São Paulo: Editora Ática, 1984, anexo 4, p. 261-263.

SILVA, Altiva Barbosa da. A renovação da geografia na Alemanha nas primeiras décadas do século XX. **Revista Acta Geográfica**, Ano I, v.1, 2007.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1967.

SILVEIRA, Regina Célia da. **A epopéia caipira em Valdomiro Silveira**. 2009. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2009/dez/pages/valdomiro-silveira-www.jornalolince.com.br-edicao030.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

SILVEIRA, Valdomiro. **O mundo caboclo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

_____. **Leréias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Nas serras e nas furnas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. **Mixungos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SILVEIRA, Valdomiro. Entrevista concedida a Silveira Peixoto. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo, n. 12, mar. 1945. In: DIAS, C. L. S. **Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo**. São Paulo: Ática, 1984, p. 253-256.

SIMMEL, Georg. Fragment sur l'amour (écrits postumes). In: **Philosophie de l'amour**. Paris: Editions Rivages, 1988.

_____. **A Filosofia da paisagem**. *Política e trabalho*, n.12, setembro, 1996, p. 05-09. (Tradução: Simone Carneiro Maldonado).

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

