

# A PAISAGEM E O HOMEM EM CONTOS DE VALDOMIRO SILVEIRA

## THE MAN AND THE LANDSCAPE IN VALDOMIRO SILVEIRA'S SHORT STORIES

Regina Célia dos Santos Alves<sup>1</sup>  
Sidney Barbosa<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo analisar a construção da paisagem, entendida enquanto espaço percebido, ligado, portanto, a um ponto de vista, a um sujeito, em dois contos de Valdomiro Silveira, "Camunhengue" e "Sonharada". O estudo está dividido em três seções: a primeira apresenta um breve mapeamento da recepção crítica tida pelo escritor, a fim de mostrar como sua literatura tem sido abordada; a segunda trata especificamente do conceito de paisagem que norteia a leitura dos contos; e a terceira analisa as narrativas selecionadas no sentido de apontar para a importância da paisagem no âmbito da conformação dos sentidos do texto, uma vez que, por meio da paisagem, revela-se a interação entre as personagens e o mundo natural que as circunda, que igualmente expressam e que também as expressa, em um evidente diálogo entre o interior e o exterior, entre a subjetividade e o mundo das coisas.

**Palavras-chave:** Valdomiro Silveira. Contos. Paisagem. Mundo Rural.

### 1 Uma fortuna crítica nem sempre justa

No ano de 1894, no jornal *Diário Popular*, Valdomiro Silveira publicaria o conto "Rabicho"<sup>3</sup>, no qual já se desenhava a preocupação literária do escritor e que o iria acompanhar no decorrer de toda a sua produção, ou seja, o mundo do homem simples do campo paulista, o caipira, sempre presente nos diversos contos que escreveu.

Nascido em 1873, no vale do Paraíba, em Senhor Bom Jesus da Cachoeira, hoje Cachoeira Paulista, Valdomiro Silveira muda-se com a família, ainda muito criança, para Casa Branca, onde passa toda a infância e adolescência. É aí, como mostra a filha Júnia Silveira Gonçalves, que se iniciam os primeiros contatos do escritor com o mundo rural, com a paisagem e com o homem do campo, que mais tarde seriam desenhados e tratados em seus escritos:

E é ali, em Casa Branca, que o menino começa o aprendizado das coisas brasileiras. Pasma ante as impressionantes boçorocas. Percorre, na manhã brumosa, os arredores, cheios de cajuzinhos-do-campo e gabirovas, cujos frutos rescendem aos primeiros raios do sol. Os caipiras, que vêm dos sítios ou dos povoados mais distantes, constituem motivo de permanente interesse para o menino que os encara com amizade, não admitindo que sejam ridicularizados. (GONÇALVES, 1975a, p. x)

---

<sup>1</sup> Professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina/PR.

<sup>2</sup> Professor Livre Docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

<sup>3</sup> Embora "Rabicho" seja considerado o primeiro conto regionalista de Valdomiro Silveira, no qual se desenham preocupações em torno da vida do homem do campo paulista, outros contos publicados pouco antes também trabalham a regionalidade de maneira bastante expressiva, como "Vingança", "Amor na tulla" e "Alucinação", respectivamente publicados em 17/01/1894, no *Correio Paulistano*; em 18/02/1894, igualmente no *Correio Paulistano* e em 14/03/1894, em *A semana*. "Rabicho" só aparece em uma publicação do *Diário Popular*, em 13/09/1894.

Em que pese o tom romântico e claramente encomiástico do comentário de Júnia Silveira, ele aponta para a preocupação central dos contos de Valdomiro Silveira, a vida do homem do campo – sua fala, crenças, costumes e modos de ver o mundo -, que parece ter nascido precocemente no escritor, no contato, na experiência direta com o homem e com o contexto rural, ainda que o escritor não fizesse parte, original e efetivamente, do universo que vai povoar as suas páginas. Ele não o conhece à distância, de fora, mas de perto, de dentro de sua experiência e de seu contato.

A proximidade com o caipira e seu mundo não se restringem, porém, aos anos do escritor vividos em Casa Branca, mas continuam e intensificam-se mesmo quando o autor, logo após terminar o curso de Direito, em 1895, transfere-se para Santa Cruz do Rio Pardo, interior paulista, à época um sertão, para ocupar a promotoria pública. Ainda segundo Júnia Silveira (1974), os anos passados em Santa Cruz do Rio Pardo são fundamentais para a vivência intensa do escritor com o homem do campo e para o seu conhecimento da realidade rural que iria aparecer com exclusividade e diferentes nuances em toda a sua produção artística, quase toda escrita entre os anos de 1894 a 1915.

Se já no Valdomiro menino existe simpatia pelo homem do campo e seu modo de vida, como mostra sua biógrafa, existe também, e com grande força, um interesse e um exercício de pesquisa sistemáticos do mundo caipira para além da simples simpatia que parece ancorar-se na necessidade de investigação de uma realidade até então merecedora de pouca atenção por parte dos escritores. Na maioria das vezes, os que para ela se voltavam a registravam de forma exótica, não raro construindo um espécie de “pilhéria”, “no mais das vezes sedição e boçal” (THIOLLIER, 1921, s. p.).

Esse esforço de pesquisa do caipira e de seu mundo evidencia-se nos diversos registros feitos pelo escritor, com anotações em cadernos, de coisas variadas que diziam respeito ao contexto de vida do homem simples do campo: sua fala, suas crenças, seu modo de nomear a fauna, a flora, os estados da natureza, etc.

Por um lado, o exercício rigoroso de Valdomiro Silveira de busca de conhecimento por meio de uma espécie de “pesquisa de campo”, mostra-o como um homem de seu tempo, acercando-se de registros e de documentação que podiam colaborar com uma prática literária realista, de representação mimética, fundada em um conhecimento da realidade. No entanto, o uso literário que o escritor faz desse procedimento parece colaborar para uma escrita genuína, sem falseamentos e artificialidades, comuns à literatura da época, sobretudo daquela de estofamento regionalista, centrada na representação do campo

e da vida rural. Por isso, podemos afirmar que a literatura do autor ultrapassa o realismo/naturalismo raso, que se queria uma espécie de ciência e representação fotográfica e documental da realidade, ao fazer uso de maneira singular e poética, especialmente no tocante à linguagem, do material pesquisado.

Carmem Lídia de Souza Dias, ao analisar a literatura e alguns discursos do escritor, afirma que existe em Valdomiro Silveira um objetivo claro “de construção de uma literatura “diferente” da que se vinha fazendo até então”, o que o levou a uma atitude próxima da que tomaria Mário de Andrade, anos mais tarde, no seu empenho de conhecer o Brasil: “Tal empreendimento [a construção de uma literatura diferente] exigiria, tal como o fez Mário de Andrade, a pesquisa de matéria-prima, extraída de uma realidade cultural – a sertaneja, genuinamente brasileira, prestes a desaparecer ante a “invasão civilizadora””. (DIAS, 1984, p. 249, grifos da autora.)

Desse modo, a peculiaridade da escrita de Valdomiro Silveira é novidadeira e não passa despercebida dos críticos de seu tempo. Os comentários positivos em relação a sua literatura e ao trato do elemento regional ocorrem desde a publicação de suas primeiras obras. Assim, em texto de 1921, a propósito de *Os caboclos*, Paulo Setúbal destaca a originalidade do regionalismo valdomiriano ao afirmar que “seus personagens não são esses typos de caboclos criados por um lirismo piegas. Também não são caricaturas” (SETÚBAL, 1921, s. p.). Em 1937, Gastão Cruls, ao comentar *Nas serras e nas furnas*, aponta para a diferença de Valdomiro Silveira em relação a outros escritores que também se ocuparam do homem simples do campo, pois “Valdomiro Silveira, numa prosa bem brasileira, cheia de naturalidade e frescor, rica de modismos e expressões peculiares ao linguajar caipira, traz para suas páginas imprecisos painéis agrestes, sugestivos aspectos da vida rural paulistana (sic), em que o nosso caboclo surge e se retrata como jamais fora representado” (CRULS, 1932, s. p.).

Menotti Del Picchia é outro entusiasta do escritor, mostrando que a literatura singular de Valdomiro Silveira, cheia de garbo, brasilidade e maestria (PICCHIA, 1937, s. p.) já existia antes da de escritores renomados e aclamados pela crítica, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Américo de Almeida.

Embora as críticas acima citadas, bem como várias outras escritas quando da publicação de alguma obra do escritor, ou mesmo algum tempo depois, insistam e reiterem o aspecto incomum e “profético” de sua literatura, o fato é que hoje Valdomiro Silveira ainda é um escritor praticamente desconhecido, pouquíssimo lido ou estudado.

Falecido em 1943, tendo a última obra, *Leréias*, publicada postumamente em 1945, o autor só veio a tornar-se um interesse investigativo de maior fôlego pela crítica na década de 1960, com a tese de doutorado de Lucrécio D'Aléssio, *Introdução ao Regionalismo de Valdomiro Silveira*, e do valioso trabalho de Carmem Lídia de Souza Dias, *Paixão de raiz*, tese transformada em livro, publicado em 1984. Trata-se de um exercício de análise sério e comprometido que procura abordar o regionalismo de Valdomiro Silveira em seus textos literários publicados ou inéditos<sup>4</sup>.

É da mesma época o trabalho de Enid Yatsuda Frederico, *A ficção movediça: uma leitura de Leréias, de Valdomiro Silveira*, de 1983, no qual o autor analisa o livro *Leréias* no sentido de mostrar particularidades temáticas e formais dessa obra do escritor. Mais recentemente, em 2007, Alexandre Oliveira Barbosa defendeu a dissertação *Edição anotada de Mucufos*, coletânea de contos inéditos de Valdomiro Silveira, trazendo à luz uma reunião de contos que o autor organizara em vida, mas que ainda não tinha sido publicada. Textos mais breves, mas nem por isso menos consideráveis, também foram escritos, especialmente como introdução às obras do autor, como "Valdomiro Silveira", de Bernardo Élis, "Vida e obra de Valdomiro Silveira", de Ruth Guimarães, "Valdomiro Silveira: um sistema de delicadezas", de Cassiano Nunes, e "Valdomiro Silveira e as origens do regionalismo sertanejo em nossa ficção", de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Nas histórias da literatura, como as de Bosi, de Luciana Stegagno Picchio e Lúcia Miguel-Pereira, por exemplo, Valdomiro Silveira aparece em comentários breves, confirmando, de certa maneira, a assertiva de Menotti Del Picchia, de que a literatura de Valdomiro Silveira, embora grande e antecipadora, ficava na sombra de escritores consagrados e que viriam posteriormente a ele:

A rodinha que se cobre de elogios, que atira um na cabeça do outro braçadas de louros, que solta foguetes, que toca música, que ribomba bombos, que estraleja caraxás, é sempre a mesma: Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Marques Rebello.  
Valdomiro Silveira vem na frente. (PICCHIA, 1937, s. p.)

No exame de vários dos textos mencionados, especialmente daqueles que de maneira mais crítica e incisiva parecem discutir a obra do escritor paulista, é possível divisar algumas linhas de leitura e que vão, obviamente, apontar para uma valorização maior ou

---

<sup>4</sup> Carmen Lídia teve acesso a diversos documentos e manuscritos do autor, publicados e não publicados, a ela cedidos por Júnia Silveira, filha de Valdomiro Silveira. Hoje o acervo do escritor encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros, na USP.

menor da produção valdomiriana a partir do posicionamento teórico-crítico levado em conta para a investigação da obra.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, emite também um juízo valorativo acerca da literatura de Valdomiro Silveira, considerando a originalidade da escrita do autor, avessa ao regionalismo que expunha o homem e o mundo rural como objetos fundamentalmente de observação exótica, não raro pairando sobre eles um forte peso de ridículo. De acordo com o crítico e historiador, ainda que a saída buscada por Valdomiro Silveira esteja pautada por uma “visão mimética da arte” (BOSI, 1994, p. 141), o autor, diferente de outros seus contemporâneos, não se perdeu “nos extremos do precioso ou do banal” (1994, p.207). Ao contrário, nele, “a matéria rural é *tomada a sério*, isto é, assumida nos seus preciosos contornos físicos e sociais dentro de uma concepção mimética de prosa”, resultando em um “aproveitamento literário das matrizes regionais” (1994, p. 207, grifos do autor).

Bosi não deixa, ainda, de atentar para o legado deixado por Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto, nos quais, segundo o autor, é possível entrever, “para além da fruição do pitoresco, a possível pesquisa de uma poética da oralidade” (1994, p.208).

Esse posicionamento simpático de Alfredo Bosi frente à literatura de Valdomiro Silveira, no qual tenta ver um exercício sério e original na abordagem e representação literária do homem rural e de seu universo cultural, mesmo com a permanência de alguns parâmetros estéticos de época - final do século XIX e início do século XX – que a crítica não costuma valorizar, não é encontrado nos apontamentos de Luciana Stegagno Picchio, Lucia Miguel Pereira e Antonio Candido.

A historiadora italiana arrola Valdomiro Silveira como apenas um dentre outros regionalistas, tais como Afonso Arinos e Hugo de Carvalho Ramos, por exemplo, preocupados em alçar o “caipira” a herói, em substituição ao Índio romântico –, porém com uma fatura de menor acabamento formal, valendo seus contos pela “curiosidade etnográfica” e pelo o que representam enquanto “documento” linguístico” (PICCHIO, 1997, p. 386)

Na mesma linha de pensamento de Luciana Stegagno Picchio estão os comentários de Lúcia Miguel Pereira, para quem há grande fragilidade na produção de Valdomiro Silveira, uma vez que suas obras estariam, do ponto de vista da autora, ancoradas na superficialidade e no elemento decorativo:

A julgar pelas coletâneas que conhecemos, o que em seus contos predomina é um certo bucolismo, por vezes autêntico, mais frequentemente porém o seu tanto artificial. Há muito sentimentalismo, muita cena de croqui, uma constante e por demais visível busca do pitoresco, ao lado de graça espontânea, de vivacidade em surpreender flagrantes, e, mais raramente, de real sentimento. De propósito ou não, o autor parece ter mantido sempre na superfície da vida, só de longe em quando penetrando na alma da sua gente. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 192-193)

Em semelhante direção de leitura, Antonio Candido, em texto de *Literatura e sociedade*, afirma não haver na literatura do escritor paulista um salto dialético, capaz de promover a passagem do local (o regional) para o universal, o que, da perspectiva do crítico, seria fundamental para que a literatura chamada regionalista conseguisse dimensão crítica e estética. Para Candido, Valdomiro Silveira em nada inova com seus contos regionais, fazendo aquilo que outros escritores posteriores ao romantismo já haviam feito, construindo nada mais do que um “pretensioso exotismo”. Seu conto sertanejo, assim como o de outros escritores seus contemporâneos, teria tratado “o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (CANDIDO, 2000, p. 105).

Interessante observar que esse posicionamento de Candido adquire valor de verdade quase inquestionável, dada a envergadura do crítico (essa sim inquestionável) e que, ao que parece, significativamente contribuiu e tem contribuído para julgamentos restritivos em relação à obra de Valdomiro Silveira, o que, de uma maneira considerável, colabora para o esquecimento do autor.

Por outro lado, abordagens críticas e objetivas que tentam colocar em cena os méritos da literatura de Valdomiro Silveira, sem superficialidade e conclusões abusivas, também existem, como o aqui já mencionado *Paixão de raiz*, de Carmen Lídia de Souza Dias, o de Enid Yatsuda Frederico, “Introdução”, e o de Cassiano Nunes, “Valdomiro Silveira: um sistema de delicadeza”. Este último, tomando uma direção oposta a de Lúcia Miguel-Pereira, Candido e outros que vêem no escritor paulista apenas a incidência reiterada do exótico e da estreiteza crítica, ressalta a elaboração estética dos textos do autor, apontando para a aguda consciência da fatura literária, para a justeza de sua expressão artística, que teria como fim não o exótico do mundo rural, mas a criação de “um caleidoscópio, um microcosmo literário em que a vida caipira, na sua integralidade, aparece, tanto quanto possível, através da representação de numerosas imagens, diversas, mas todas unificadas

por um mesmo alvo: a revelação do Homem, através da circunstancialidade cabocla” (NUNES, 1975, p. XXIII).

Visão semelhante apresenta Enid Yatsuda Frederico, para quem a literatura de Valdomiro Silveira tem o mérito de, ao abordar o mundo rural, sobretudo a realidade caipira, não o fazer com a superioridade de um olhar que se coloca acima e distante do seu objeto, atitude ainda bastante comum no realismo crítico do final do século XIX e início do XX:

Além disso, pode-se ler, incorporada nessa atitude literária de dar voz ao caboclo, a recusa do autor a projetar um olhar superior sobre o pobre roceiro, a recusa à perspectiva alta, fornecida pela varanda da casa-grande. Dessa forma, o caipira deixa de ser mero objeto de estudo de um naturalista, e emerge em sua dimensão humana, como personagens de histórias vividas em meio à cultura caipira, que nos são passadas com respeito e dignidade. (FREDERICO, 2007, p. XXVII-XXVIII)

Conforme o autor, há em Valdomiro Silveira um esforço em situar sua personagem, o caipira, natural e totalmente “no universo a que pertence: a cultura caipira, na qual o tempo é marcado sazonalmente e onde, assim como na natureza à chuva segue-se o estio, também ao trabalho segue-se o lazer, não havendo propriamente divisão entre um e outro” (FREDERICO, 2007, p. XVIII).

## 2 Espaço, paisagem e subjetividade

É em proximidade com as abordagens que buscam mostrar a inventividade da prosa de Valdomiro Silveira que intencionamos situar o estudo da paisagem na literatura do escritor, pois em seus contos a paisagem, entendida como uma construção simbólica formada pelo lugar, pela percepção e pela figuração, mais que mero espaço, é a expressão significativa de um mundo. Como afirma Michel Collot a propósito de Jean-Pierre Richard, “*le mot paysage ne désigne évidemment pas le ou les sites dépeints par l’auteur étudié, mais une certaine image du monde (...) non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés*” (COLLOT, 2005, p. 178).

Como já dito, é comum, nos comentários sobre o escritor paulista, a referência ao gosto pela paisagem rural, forma de evidenciar sua intenção regionalista, de dar a conhecer as particularidades paisagísticas do campo paulista. Com frequência, a menção à paisagem nos textos valdomirianos está fortemente ligada à afirmação do traçado exótico e pitoresco de sua prosa (no sentido pejorativo conferido aos termos exótico e pitoresco), vez que estaria a serviço de uma necessidade das curiosidades regionais do campo.

A nosso ver, essa visão superficial e estreita da paisagem na literatura de Valdomiro Silveira contribui para um olhar sem dúvida equivocado da obra do escritor. A leitura crítica que vê na paisagem valdomiriana apenas um cenário pitoresco, que serve apenas de pano de fundo para o desenvolvimento das histórias, parece incapaz de pensar no sentido da paisagem e na sua funcionalidade e particularidade nos textos do autor, ao que parece de modo algum atrelada à leviandade e superficialidade de exposição pura e simples do elemento exótico. Para entender melhor a paisagem em Valdomiro Silveira, parece-nos necessário pensar um pouco no sentido dado ao termo “paisagem”, com o qual iremos trabalhar aqui.

No mundo ocidental, a paisagem enquanto tal passa a existir a partir do Renascimento, alcançando grande expressão em especial na pintura. Augustin Berque (2009), no entanto, atenta para o fato de que no oriente, na China em específico, a paisagem tem uma história muito mais antiga, antecedendo pelo menos em um milênio ao seu aparecimento na Europa. De todo modo, o que diversos teóricos mais recentes, como Augustin Berque, Michel Collot, Anne Cauquelin, Dennis Cosgrove, Yi-Fu Tuan, Paul Claval e outros, vindos de áreas diferentes do conhecimento – da Geografia Cultural, da Literatura, da Filosofia –, destacam para a compreensão primeira da paisagem, independente de quando e onde primeira e originalmente surgiu, é o fato de não ser compreendida simplesmente como sinônimo de espaço e lugar, mas como uma percepção (inscrita aí, portanto, a presença de um sujeito) de um determinado lugar.

Nesse sentido, Michel Collot, em estudos sistemáticos que vem fazendo há anos acerca do tema, afirma que “a paisagem se distingue da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. Ao contrário do espaço do mapa, que não é visto em lugar algum, é um espaço percebido e, portanto, irreduzivelmente subjetivo” (2013, p. 26).

Dessa maneira, para o autor, pensar a paisagem implica ter sempre em mente sua constituição complexa, que envolve três componentes inseparáveis: o local, sua percepção e sua representação. A paisagem é, pois, a junção desses três elementos: “*Il n’y a jamais eu d’un côté le paysage “au sens propre” (in situ), et de l’autre as perception (in visu) et as figuration (in arte)*” (COLLOT, 2005, p. 179-180, grifos do autor)

A ideia de percepção como elemento fundamental da paisagem, o que pressupõe, obviamente, um sujeito que percebe com todos os sentidos (TUAN, 2012), leva a outra consideração importante, qual seja, a de que esta se constitui como uma unidade dialética

complexa, na qual se acham, ao mesmo tempo, o individual (subjetivo) e o coletivo (cultural), o interior e o exterior<sup>5</sup>.

O traço individual e cultural, portanto complexo da paisagem, é o que tenta mostrar Anne Cauquelin ao se utilizar de um exemplo banal, o sonho tido por sua mãe de uma tarde ensolarada de um final de outono:

Pois havia também, dobrada no sonho de minha mãe, uma visão impressionista (como o jardim de Claude Monet, de Renoir) que contribuía para modelar seu paradigma. Uma cultura completamente literária, que percorrendo a produção romanesca de Proust a Giraudoux, passando por Virginia Woolf, trazia consigo algumas imagens pacíficas – a bela vida – e sugeria todo um aparato doméstico com o ritual dos passatempos regrados de vez por todas. O horário de cinco da tarde, parece-me agora, não tinha sido escolhido em vão ou apenas por causa da luz dourada, o sonho também fora educado: cinco horas era o instante em que podíamos nos permitir ter prazer, ler, sonhar, atividades proibidas nas primeiras horas do dia. O sonho não infringia as obrigações, respeitava sua letra. (2007, p. 23-24)

O comentário evidencia a qualidade construtiva da paisagem, a qual se constitui a partir de uma série de valores e conceitos inscritos em determinada cultura. Se o sonho da mãe é individual – nenhuma outra pessoa teria sonhado algo exatamente igual –, alguns elementos que compõem a paisagem do sonho são inegavelmente culturais, partilhado com outros sujeitos cujos horizontes de expectativas sejam semelhantes. Para a construção daquela paisagem concorrem, portanto, o individual e o coletivo.

Em um sentido bastante próximo está também o pensamento de Augustin Berque, que vai buscar no termo japonês *mitate*, “*que consiste em ver un paisaje cualquiera como si fuera outro*” (2009, p. 115), uma forma de explicação do aspecto relacional da paisagem. Sendo assim, num mesmo lugar, uma paisagem pode adquirir sentidos diferentes de acordo com o sujeito que vê e com suas referências culturais. Da mesma maneira, lugares totalmente diferentes em termos físicos e geográficos podem ter o mesmo sentido dependendo de quem os percebe e em quais circunstâncias. Para o geógrafo, “*efetuar un mitate (un ver en tanto que) o percibir un color es efectuar una trayección*”, deslocando os elementos de seus lugares e levando-os a outros.

Em Valdomiro Silveira, o espaço mais amplo, palco de todos os seus contos, é o espaço rural, especificamente o campo paulista, habitado pelos caipiras que tomam a cena de suas histórias. Sendo este o foco espacial e humano do autor, obviamente os recortes

---

<sup>5</sup> Essa concepção de paisagem vincula-se de forma estreita à fenomenologia, notadamente às reflexões trazidas pela obra de Merleau-Ponty.

paisagísticos presentes em seus contos vão, todos, vincular-se à zona rural, de toda maneira mais próxima à natureza. É importante ressaltar, todavia, que embora a paisagem esteja presente em praticamente todos os contos do autor, não há preocupação com descrições longas e pormenorizadas do ambiente natural.

Na literatura do escritor, ao contrário, a paisagem não é elemento decorativo, acessório ao texto. Quando aparece, está de maneira intrínseca ligada às variadas situações vivenciadas pela personagem, pois, como afirma Enid Yatsuda Frederico, na prosa do autor “a paisagem emerge da própria história, fundindo-se melhor a ela” (2007, p. XXVI). É esse modo de figuração da paisagem que acreditamos existir na literatura do autor e que a seguir tentaremos mostrar nos contos “Camunhengue”, de *Os Caboclos*, e “Sonharada”, de *Leréias*.

### 3 O papel da paisagem em “Camunhengue” e “Sonharada”

Em “Camunhengue”, uma obra-prima de *Os Caboclos*, conta-se a história de Zeca Estevo, um homem de família e de pequenas posses que, de repente, se vê doente, tomado pela lepra e com o corpo em acelerado processo de deformação. Diante da certeza da enfermidade, obtida pelo diagnóstico de um curandeiro famoso da região, Zeca Estevo começa a ser gradativamente rejeitado pela família - mulher e filhos -, pelos amigos e pelos vizinhos, que passam a tratá-lo com medo e repugnância. A solidão e o desprezo alteram o comportamento da personagem, que se torna agressiva e mesmo violenta, provocando o afastamento ainda maior da família. Completamente abandonado, inclusive pelo filho José, o caçula, que era “a menina de seus olhos”, decide partir sem direção para cumprir seu triste fado.

Neste conto há um primoroso trabalho com a paisagem, a qual está toda vinculada ao drama vivenciado por Zeca Estevo: o sentir-se só e rejeitado em razão da doença deformante. Como é comum nas narrativas de Valdomiro Silveira, está em cena o caboclo, mas, mais que isso, o homem, com seus dramas cotidianos, seu sentimento de inconformidade e desespero frente àquilo que não consegue dominar, compreender ou resolver.

Na narrativa em questão, a paisagem apresenta funções bastante interessantes. Por um lado, em termos de estruturação narrativa, funciona tanto como elemento que antecipa o que virá posteriormente, quanto como uma forma de reiteração, de confirmação de um determinado fato. Por outro lado, ela materializa o conflito existencial

de sentimentos vivido por Zeca Estevo diante das mudanças provocadas pela doença em sua vida até então pacata e organizada.

Na verdade, esses dois aspectos destacados da paisagem no conto não aparecem isolados, mas, ao contrário, estão juntos, e uma mesma paisagem pode ser lida nessas duas direções diferentes, ou em ainda outras. Logo no início do conto, a paisagem apresentada carrega sinais tanto do trágico, que logo revelar-se-á ao protagonista, quanto da apreensão que dele toma conta na busca de uma palavra “especializada” sobre sua enfermidade:

Lá pelas covancas do Guaçu, numa tapera escangalhada e cheia de mato, assistia o Cabeludo, um prático de fama, que era a última palavra nessas moléstias desconhecidas. O Zeca Estevo preparou-se com todo o cuidado, mandou arrear a melhor besta de sela que tinha, escolheu o melhor rapaz do sítio para camarada na viagem (porque tinha com o quê, o Zeca Estevo, e riscou o chão ~ua madrugada, nem bem o galo pipuíra, que lhe morava em frente da janela, acabou de bater as asas e cantar pela terceira vez. Não se podia ler ainda uma carta e, além de tudo, caía uma neblina muito fria, embora fosse tempo de milho verde. Mas em riba dos espigões, que mal se divisavam através daquela cortina opaca, um grande vulto cor de cinza-clara se movia já do chão para o céu, ligeiramente, e era a manhã que rompia. (SILVEIRA, 1974, p. 41)

Como se observa, não se trata apenas da descrição de um espaço rural, no qual são comuns as habitações simples, os animais domésticos – o cavalo e o galo -, as plantações, a presença maior da natureza. Na verdade, dentro do contexto da narrativa, o quadro apresentado está todo carregado de sentido simbólico, vinculado às circunstâncias vivenciadas pela personagem Zeca Estevo.

Dessa forma, a descrição da morada de Cabeludo<sup>6</sup>, autoridade daquele local que dará o veredicto à personagem, é extremamente significativa. O local revela-se um tanto ameaçador, pois que localizado em um lugar remoto, “Lá pelas covancas do Guaçu”, em total estado de abandono e desleixo.

A aparência sombria do lugar parece funcionar, na economia narrativa, como um indício de que notícias boas não virão para Zeca Estevo. A isso se soma, nesse primeiro momento, a presença ainda do escuro da madrugada, do canto estridente do galo e a sensação de frio, mesmo durante o verão, pois já era “tempo de milho verde”. A percepção, aí, não diz respeito exclusivamente à visão, mas também a outros sentidos, como a audição e o tato.

---

<sup>6</sup> O nome “Cabeludo” já é bastante sugestivo, pois supõe alguém fora de um padrão, uma imagem caricatural de um bruxo.

Dessa maneira, o ambiente criado desenha uma atmosfera em que a apreensão, o medo e o desajuste estão postos em cada um dos elementos que compõem a paisagem. Por outro lado, essa mesma paisagem pode funcionar não apenas como indício da confirmação do mal tão temido pela personagem, mas também como uma expressão de toda a angústia vivida por Zeca Estevo quando definitivamente decide buscar respostas para a doença que o acomete. A operação de *trajecção*, de que fala Berque (2009), é aí evidente, uma vez que sujeito e objeto, interior e exterior se fundem nessa paisagem. Isso se acentua quando o protagonista chega ao local de destino e avista, com detalhes, os arredores e a casa de Cabeludo:

Não era coisa que se pudesse chamar bonita, aquela tapera onde assistia o Cabeludo. Ao fundo dum angola praguejado, em que a unha-de-gato, o cipó-caboclo e a japecanga se entrançavam, caindo dos maricás ou dos ceboleiros, escurentada e escondida por um maracujazeiro de árvore, aparentava um jeito de gato mourisco assanhado, que se encolheu e vai saltar de súbito à cacunda tremente do xintã.

O Zeca Estevo escolheu a ocasião boa: chegou à tapera ao fechar da tarde, quando já ninguém de fora lá estava e os urus gargarejavam seu canto profundo e selvagem nos galhos das pindaibas e dos cedros ali perto. (SILVEIRA, 1974, p. 42)

A imagem, agora, expressa uma verdadeira paisagem de terror em cada um dos elementos que a compõem: a natureza selvagem e agressiva a dominar o local e a chegada da noite com seus sons sinistros e atemorizantes. De fato, a presença humana parece ausente no lugar, uma vez que tudo está envolvido, enlaçado pela força incontida da natureza que se espraia por todo o ambiente, assim como fazem os cipós com o angola, com a tapera e com as árvores.

Para finalizar, a comparação do espaço habitado por Cabeludo com “um gato mourisco assanhado” – numa relação simétrica com a cabeleira do curandeiro – pronto para “saltar de súbito à cacunda tremente do xintã” (p. 42), misturada à noite que se aproxima com seus sons pouco convidativos, como os gargarejos dos urus (aves que preferem os capões e as matas mais densas), fecha o cenário em que todos os elementos, agora de maneira mais intensa que no início da narrativa, sugerem um desfecho trágico.

Entretanto, essa paisagem também é aí reveladora da profunda tensão e do medo que vai se apoderando de Zeca Estevo. A paisagem é percebida do ponto de vista da personagem e nela está projetada, de toda maneira, a angústia vivenciada pelo protagonista. Dessa forma, a animação da tapera de Cabeludo, que se transforma em gato

mourisco assanhado, um felino, portanto, ardiloso e perigoso, que pode trazer a morte, parece corresponder ao próprio Cabeludo, a dar a sentença definitiva a Zeca Estevo, este o frágil xintã, prestes a receber o golpe fatal, em vias de ser destruído, desenganado, condenado pelo curandeiro: “— Antão, meu patrão velho, o que é que eu tenho? O Cabeludo olho-o de frente, com os olhos parados e inexpressivos: — O mal.” (SILVEIRA, 1974, p. 43).

A revelação daquilo que tanto temia leva a personagem a um estado de total desorientação. Mais uma vez, é na paisagem que se materializa o desespero e o sofrimento de Zeca Estevo:

Anoitecera de todo. Um fantasma apavorante caminhava entre as nuvens, serenamente, e no andar cadenciado e como que fraco imitava o curandeiro, que, entretanto, mudo e sombrio, se agachara encostado ao fogão, onde recomeçava a tostar a cobra apetecida. O Zeca Estevo olho-o, olhou depois aquilo que caminhava terrível entre as nuvens: sentiu-se aniquilado, transido de verdadeiro medo, e ia gritar pelo camarada, quando as nuvens se abriram, enchendo o arruinado casebre de uma claridade azulega de lata nova, e reparou que aquele fantasma era a lua cheia, com seu São Jorge muito entusiasmado ao alto e algumas tênues fumaças brancas a enrolarem-se como uma túnica. (SILVEIRA, 1974, p. 44)

A paisagem apavorante lembra um pesadelo, onde tudo se configura numa ordem assustadora e incompreensível, em que figuras do medo, em que o fantasma (ao mesmo tempo curandeiro e lua), a cobra tostada e a noite são envolvidos pela atmosfera sombria de uma noite cheia de nuvens. A paisagem, nesse sentido, não é de modo algum uma mera descrição pitoresca, pois é ela mesma a expressão das emoções avassaladoras que tomam a personagem.

Mais clara ainda se faz essa revelação do espírito de Zeca Estevo pela paisagem no final da narrativa, quando da partida da personagem. Nenhum vestígio de vida ou alegria marca a natureza nesse momento, apenas o lado sombrio, tormentoso e indomável da mesma que, gradativamente, vai tomando grandes proporções:

Recomeçara a chover miudamente, o sol passava frouxo e sem quentura pelas cordinhas d'água, quando o Zeca Estevo bateu o tala nas ancas da mula e disse com voz em que havia uma tristeza infinita e um desespero inenarrável:  
— Adeus, antão, meu povo de algum tempo!  
Voltou a ventania, primeiro quase mansa, depois furiosa e uivante. E enquanto ele se sumia na reviravolta do caminho, a chuva engrossava, pouco a pouco, até se fazer outra vez um poder de tempestade. (SILVEIRA, 1974, p. 47)

Na partida, Zeca Estevo está completamente só e abandonado às intempéries do mundo – todos o rejeitam, até mesmo as pessoas da família – e é um lado rigoroso da natureza, a chuva grossa, a ventania uivante e furiosa e a tempestade que passam a açoiá-lo na sua dolorosa travessia, sentimental e física, pois a doença destrói seu corpo e sua alma. Na paisagem está, portanto, a dimensão do conflito e do desespero do protagonista.

Ainda que uma riqueza natural, de fauna e de flora, apareça no conto abordado, a construção da paisagem aí está longe de ser mero documento do campo paulista, tampouco imagem pitoresca e exótica do mesmo. É pela paisagem que acompanhamos o desenvolvimento do drama de Zeca Estevo, pois nela estão inscritas a angústia, o sofrimento e a dor da personagem frente à doença que o acomete. A paisagem, assim, transforma-se em elemento estruturante da narrativa, responsável pelos sentidos da mesma, e não simples cenário, pano de fundo que serve apenas para situar as personagens e os acontecimentos. É parte, desse modo, da fatura do texto, enquanto elemento significativo atrelado aos outros elementos da narrativa.

Em “Sonharada”, conto publicado em *Leréias*, a paisagem também é construída de forma singular. Como todos os contos da coletânea, “Sonharada” é uma história narrada pelo próprio protagonista, que se dirige a um narratário desconhecido. Vergílio, a personagem central, é um rapaz simples do campo, que se apaixona por Anica, moça delicada, com gosto urbano e dada a festas. O relacionamento dos jovens, desaprovado tanto pela família do rapaz quanto pela da moça, deixa Vergílio completamente angustiado na busca de uma saída para o impasse. O sofrimento do moço acaba nele provocando vários sonhos conturbados durante uma mesma noite. Ao acordar, interpreta cada um deles como sinais e neles vê um aviso do que deveria fazer: raptar Anica e casar-se com ela em um lugar distante, já que, de acordo com o último sonho, a união dos dois seria em algum momento abençoada pelo pai da moça.

A história é bastante simples e relata um acontecimento comum à época no meio rural retratado por Valdomiro Silveira: a fuga de um casal apaixonado para viver junto à distância daqueles que impedem a união. Se a história é um tanto banal, a forma como o autor a organiza expressa importante preocupação criativa. Ao invés de focar nos acontecimentos, nas ações propriamente ditas, a narrativa centra-se no conflito interior e no sofrimento de Vergílio, que se dá a conhecer, sobretudo, nas paisagens que aparecem nos sonhos, carregadas de sentido simbólico.

Toda a tensão da personagem está representada na paisagem, nos elementos que compõem o seu mundo individual e cultural. Logo no início do conto, é já na paisagem que se mostra o desconcerto de Vergílio:

— Custei a pegar no sono esta noite. Andei o dia inteiro campeando sussego p'esse fundos de grotta, 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 parte, que nem um castigo. (SILVEIRA, 2007, p. 65)

No espaço, dois lugares extremos, “os fundos de grotta” e os “altos de morro” espelham o desassossego de Vergílio em razão da situação difícil, aparentemente sem saída. Daí os extremos, o alto e o baixo serem buscados, ora como fuga, pois representam pontos opostos dos limites e, por isso mesmo, distantes dos problemas reais enfrentados; ora como espaços, também porque distantes, capazes de proporcionar o encontro de uma solução para a dificuldade da personagem.

De início, portanto, a paisagem se faz sentir na própria personagem e vice-versa. De igual maneira, o entardecer é significativo para Vergílio quando chega em casa no final do dia e se demora a olhar o cenário que se descortina a sua frente:

Quando cheguei de meus giros, o dia tinha fechado. Parei na boca da capoeira, fiquei reparando um eito grande na montoeira de nuve's amareladas que inda se viam no céu, ali justinho no lugar adonde o sol sumiu. Aquilo, a princípio, era ver uma queimada que se olha de muito longe: por baixo o fogo vivo, em riba a fumaça denegrada, com cada rolo de assustar. 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 nuns papéis que aqueles padres das missões espalharam p'ro povo. É que p'rum filho de Deus, que véve como eu vivo, nua malinconia que vira em desespero, o próprio céu, às vezes, chega a parecer a feiúra do inferno e viça-verso, Deus que perdoel (SILVEIRA, 2007, p. 66)

No trecho acima citado, é notória a natureza perceptiva da paisagem, bem como os três elementos fundamentais que a compõem, de acordo com Michel Collot (2013): um lugar, um olhar e uma imagem. A princípio, trata-se apenas de um por do sol e das variações cromáticas do fenômeno. Entretanto, visto por Vergílio, logo é associado a uma outra experiência comum da vida rural, o tom avermelhado do fogo das queimadas e as nuvens escuras formadas pelo processo. Aí está, portanto, uma percepção particular da personagem sobre o cenário natural observado que, misturada aos sentimentos

conflituosos que o tomam, geram ainda outras imagens, fazendo com que a paisagem ganhe também sentidos outros. De simples por do sol, passa ao fogo das queimadas e chega às “labaredas do inferno”. Nessa nova imagem está, como mostra o próprio protagonista, tanto a origem cultural, vinda de uma tradição religiosa registrada nas pinturas apresentadas à população pelos padres, quanto na condição individual da personagem, que vive um drama pessoal e sente sua vida como esse fogo, esse inferno do qual, mesmo tentando desesperadamente, nos fundões das grotas ou no alto dos morros, não consegue sair.

A paisagem, assim, é aquilo que é percebido pela personagem, por isso a inversão das imagens de céu e de inferno, pois, no dizer do narrador, “ p’r’um filho de Deus, que véve como eu vivo, nua malinconia que vira em desespero, o próprio céu, às vezes, chega a parecer a feiura do inferno e viça-verso” (p. 66). São suas experiências culturais e, sobretudo, individuais, haja vista seu estado de espírito, que fazem com que perceba o espaço a seu redor desta ou daquela maneira. Algo análogo ocorre em outros momentos do conto, nas paisagens que povoam os sonhos/pesadelos de Vergílio.

No primeiro sonho, a paisagem é composta por um mato fechado e escuro, estando Vergílio por ele aprisionado, enlaçado em árvores e cipós:

‘garrei a sonhar no mesmo instante. Eu ‘tava enleado numa cipoama doida, rente c’uns arvoredos tapados, e não podia dar o mais pequeno passo. Olhava p’r’o lado, não via mais que taquarada quicé que trançava de um jeito desabrido. Voltei a cara um pouco, pude divulgar um pau de minduim – brabo, grosso, bem alto, que abria em cima das taquaras uma ramalhada escura. Tinha na forquilha do minduim brabo uma viuvinha sentada, piando pios muito desconsolados, e dando volta e meia uns avôos que não passavam de três braços. Os piados da viuvinha me buliam no coração: por que seria, não sei. (SILVEIRA, 2007, p. 67-68)

Esse sonho, como os demais, possui inegável sentido metafórico, sendo o ambiente descrito, a nosso ver, uma figurativização da perturbação psicológica do protagonista diante do impedimento de concretização de seu relacionamento amoroso com Anica. Desse modo, no sonho, a dificuldade encontrada por Vergílio materializa-se na forma de uma paisagem agressiva, violenta, pois nela se acha, além de “enleado numa cipoama doida”, paralisado, sem movimento, também impossibilitado de enxergar mais além, já que os “arvoredos tapados” impediam que visse qualquer coisa além da “taquarada quicé que trançava de um jeito desabrido” (SILVEIRA, 2007, p. 67).

Da mesma forma parece estar a vida de Vergílio, naquele momento, fechada e sem solução possível. De um lado, a família de Anica, principalmente o pai, a desprezar a relação dos dois e a ver em Vergílio um caipira reles, não merecedor da filha; de outro, a

família de Vergílio, a desaconselhar o namoro, posto que a moça possuía modos muito diferentes do rapaz. No meio da trama, Vergílio, impossibilitado de agir, como se de fato estivesse preso a um matagal fechado e desconhecido. A única coisa que consegue ver, em meio às ramagens/obstáculos que o aprisionam, é a viuvinha triste e chorosa, numa clara alusão a Anica, possivelmente também frágil e impossibilitada diante da situação.

No segundo sonho, Vergílio e Anica encontram-se em uma paisagem amena e acolhedora, propensa ao enlevo amoroso, sendo o idílio quebrado pela mãe da moça, que aparece como elemento castrador:

Agora eu 'tava na beira de um corguinho de pouca proporção, vendo a borbulha d'água d'ua mina que esgotava p'ó corguinho ali mesmo, e cuidá-cuidando em tanta coisa que inté nem me alembra dereito. A Anica apareceu de repente da outra banda do córgo, rindo que era um gosto, muito bonita no seu vestido claro de pingos, c'uma flor de bugarim na cabeça. Ia me dizer uma palavra, quando rompeu detrás dela, d'ua maneira de espantar, a mãe zangada, falando que não tinha propósito aquilo, vir ùa menina das qualidades dela combersar, longe de casa, c'um cadoz como eu, um sojeito que vivia logrando e fintando os mais, um trenzinho de relé. (SILVEIRA, 2007, p. 68-69)

Aqui, o mato ameaçador do primeiro sonho é substituído por um riozinho plácido e tranquilo – o “corguinho de pouca proporção” -, pela abertura da paisagem a favorecer a visão e o pensamento e pela alegria estampada na imagem de Anica, feliz e enfeitada com “seu vestido claro de pingos” e “c'uma flor de bugarim na cabeça”. Todavia, a paisagem não é toda amena e a aparição súbita da mãe de Anica, desfazendo o idílio que começava a se esboçar, retoma as imagens das ramagens do sonho anterior, de permanência de um obstáculo no caminho dos amantes.

Na continuidade do sono e de um novo sonho de Vergílio, a dificuldade permanece, dessa feita na figura do pai do protagonista, que o aconselha a desistir da paixão desabusada pela moça, visto ser Anica “muito placiana, muito dançadeira, muito cidadão, muito fanguista” (SILVEIRA, 2007, p. 69) e ele apenas “um mucufo bom filho e bom irmão, nada mais” (p. 69).

Diante da fala do pai, projeta-se à frente de Vergílio um quadro tenebroso e desolador, a envolver a personagem no medo de suas profundezas escuras, de sua vegetação áspera e de seu som incômodo: “voltei p'ra trás, fiquei jajá por inteiro, porque adiante de mim 'tava um boqueirão medonho, muito ingre', coberto dumas plantas espinhenta' e salvage', por entremeio das quais me chegava o rumor grosso duma água forçada que rolava do fundo” (SILVEIRA, 2007, p. 70).

Interessante observar como, nesse momento, o espaço é inteiramente percebido pelo corpo de Vergílio - com a visão, o tato e a audição-, a revelar a trama esmagadora na qual se acha envolvido. Essa paisagem, que se configura logo após as palavras duras do pai do rapaz, parecem-lhe definitivamente fechar todas as portas e desfazer qualquer laivo de esperança que o movimento suave e a imagem acolhedora do “corguinho” – em oposição ao “rumor grosso de uma água forçada que rolava do fundo” – e da beleza de Anica ainda podiam sustentar.

Nos sonhos/pesadelos que acometem o protagonista por toda a noite ininterruptamente, um novo sonho ocorre, logo após o do assustador boqueirão. A atmosfera sombria que envolvia as paisagens anteriores agora se ameniza:

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 com o cheiro vivo do araticum-de-conde: porque era mês de março, mó’ que tinha chovido, e o sol apontara muito quente. Vi bem alta a fala do pai de Anica, nesse momento, e a fala dele era concordada e mansa;

— Pois se vocês querem mesmo, o que é que ei de fazer? Deus que abençoe tanto um quanto outro, que eu já não pejejo mais p’ra vocês não casarem. (SILVEIRA, 2007, p. 70)

A paisagem ainda é amedrontadora, haja vistos o “fundungão de furna”, a tristeza e a aparência de purgatório do lugar. No entanto, a vegetação forte e agressiva das paisagens anteriores sede lugar a uma espécie mais frágil e delicada, uma “samambainha de folhas bem cortadas”, que já não se pode dizer que represente alguma ameaça. Além disso, soma-se a essa planta de aparência mais delicada um aroma forte que se espalha pelo ambiente e a luz e o calor do sol quente, já a indicar, portanto, um clareamento no “fundungão de furna”, frio, úmido e escuro no qual se achava a personagem, literal e metaforicamente. A concordância do pai de Anica com o relacionamento dos dois parece ser prova cabal de que uma saída positiva para os amantes, pelo menos no sonho do rapaz, começa a se desenhar.

Em “Sonharada”, assim, as paisagens que vão sendo apresentadas ao longo da história estão fortemente atadas a Vergílio, a personagem narradora, que apresenta os ambientes conforme os percebe de corpo e alma. Nas paisagens que povoam a sua vigília e os seus sonhos estão inscritos não apenas elementos que dão conta da materialidade do local apresentado, mas sim do modo como a personagem vê e sente os lugares, construindo paisagens que são expressões vivas e intensas de sua realidade interior e exterior.

## Conclusão

Nos contos abordados, portanto, a paisagem conta a história, intensifica a tensão narrativa e expressa a dimensão do drama interior vivido pelo sujeito. Desse modo, é possível pensar nessas narrativas como aquelas em que a paisagem, como mostra Augustin Berque, se submete necessariamente a uma operação de *trajectividade*, ou seja, é aquela na qual se apresenta o percurso entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana:

*Sean como sean las realidades últimas, nosotros nos ocupamos aquí del paisaje, cuya sustancia se somete necesariamente 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 ecúmen (el que nos hace interpretar de esta o aquella manera el rojo, etc.). La relación concreta entre estas dos dimensiones de nuestro ser es precisamente la esencia de la trayección: esse vaivén – entre nuestro cuerpo animal y nuestro cuerpo medial, entre nuestro espíritu y las cosas que nos rodean... – de donde nace la realidad. De donde nace el paisaje, puesto que para nosotros, ésta es hoy la realidad. (BERQUE, 2009, p. 119)*

Pensando apenas no que nos coube aqui analisar, a configuração da paisagem em dois contos de Valdomiro Silveira, tratada com equivalente inventividade e funcionalidade em diversos outros contos do autor, é possível, no mínimo, questionar críticas que veem na literatura do escritor paulista nada muito além da exposição pitoresca do homem e da paisagem rural focada. Nos dois contos, “Camunhengue” e “Sonharada”, nem de longe se assevera o caráter meramente regional de suas personagens, das quais avultaria um exotismo limitador na medida em que o homem do campo, o caipira, seria exposto unicamente enquanto curiosidade exótica, recebendo um trato caricatural, como sugerem os comentários de Antonio Candido, Lúcia Miguel-Pereira e Luciana Stegagno Picchio, anteriormente mencionados.

Em ambos, e é bom reiterar que não só neles, é a dimensão humana das personagens, não importando se caipira ou não, se morador do campo ou da cidade, que está em cena. A angústia, o sofrimento e a solidão experimentados por Zeca Estevo independem de sua condição de caipira. É o fato de tornar-se asqueroso e perigoso em razão da doença que o leva a uma situação de desajuste com o seu meio e consigo mesmo. A discussão do lugar do diferente em meio aos outros considerados normais percorre as páginas literárias desde há muito e escapa de questões meramente regionais para sentar solo na problematização das condições e situações da vida humana, independente do tempo e do lugar, como ocorre no conto.

De igual maneira, se em “Sonharada” Vergílio é um típico mucufo, como acredita o próprio pai do rapaz e a família da amada Anica, não são os traços pitorescos dessa personagem que estão em questão, mas o sofrimento do homem frente às adversidades da vida, às situações embaraçosas e de difícil solução, que levam a um profundo mal estar da alma.

Neste conto de Valdomiro Silveira, não é difícil ver um intertexto com a peça *Romeu e Julieta*, reiteradamente retomada pela literatura ao longo dos séculos. É um sofrimento amoroso semelhante ao experimentado pelos protagonistas de Shakespeare, também impedidos da concreção amorosa em razão de desentendimentos familiares, o vivido por Vergílio e Anica. Valdomiro Silveira, assim, ambienta um drama, mais do que tudo humano, em seu mundo caboclo e consegue, pelo exercício da criação literária, recriar não apenas o caipira, mas o homem.

Desse modo, se é possível concordar com Júnia Silveira que o escritor faz uso “não decorativo, mas intrínseco, do linguajar rural paulista em sua ficção” (1975b, p. xxxvi), é possível levar essa assertiva também para o tratamento dado ao homem e à paisagem. Esta não é apenas espaço, lugar, mas uma construção simbólica reveladora do homem e de sua condição, “mediação entre o mundo das coisas e o da subjetividade humana” (BEROUE, apud COLLOT, 2013, p. 27).

**ABSTRACT:** The present paper aims to analyze the construction of the landscape, which is understood as a perceived space, and therefore linked to a point of view and to a subject, in two of Valdomiro Silveira’s short stories, “Camunhenge” and “Sonharada”. The paper is divided into three parts: the first presents a mapping of Silveira’s critical reception to demonstrate how his literature has been addressed; the second deals specifically with the concept of landscape underlying the analysis of the short stories; and the third discusses the selected stories in order to show that, in the represented landscapes, there is interaction between Valdomiro Silveira’s characters and the natural world that surrounds them. This relationship expresses an evident dialogue between the inside and the outside, the subjective and the exterior world.

**Keywords:** Valdomiro Silveira. Short Stories. Landscape. Rural world.

### Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BEROUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Tradução Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

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

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

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.  
\_\_\_\_\_. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CRULS, Gastão. Valdomiro Silveira. In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n.5, fev. 1932.  
DIAS, Carmen Lídia de Souza. *Paixão de raiz*. Valdomiro Silveira e o regionalismo. São Paulo: Ática, 1984.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREDERICO, Enid Yatsuda. Introdução. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Leréias*. São Paulo: Martins, 2007.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas bibliográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

\_\_\_\_\_. Notas bibliográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Mixuangos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 a.

\_\_\_\_\_. Notas bibliográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975 b.

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

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

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

PICCHIA, Menotti del. *Mixuangos. Diário da noite*. São Paulo, 25 ago., 1937.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SILVEIRA, Valdomiro. *Leréias*. São Paulo: Martins, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mundo caboclo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

THIOLLIER, René. A propósito dos caboclos de Valdomiro Silveira. *Jornal do Comércio*. São Paulo, 07 mar., 1921.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Tradução Livia de Oliveira. Londrina: Ed. UEL, 2012.