

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

Alcione Moraes Jacques Maschio

A PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA:
Outras dimensões

Caxias do Sul

2008

Alcione Moraes Jacques Maschio

A PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA:

Outras dimensões

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre em Letras e
Cultura Regional, à Universidade de Caxias do
Sul.

Orientador:

Prof. Dr. José Clemente Pozenato

Caxias do Sul

2008

Paisagem como se faz

*Esta paisagem? Não existe. Existe espaço
vacante, a semear
de paisagem retrospectiva.*

*Paisagem, país
feito de pensamento da paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados
submissos, delas somos pasto
somos a paisagem da paisagem.*

Carlos Drummond de Andrade
(As impurezas do branco)

RESUMO

A representação da paisagem faz parte do processo de formação da identidade brasileira, e a literatura foi um veículo que concretizou tal concepção. Esta dissertação aborda a importância da paisagem, e suas várias dimensões, na obra *No galpão*, de Darcy Azambuja. O estudo se desenvolve a partir da perspectiva de que a paisagem pode ser interpretada como um signo da identidade sócio-espacial, inter-relacionada com a linguagem, a estética e o discurso histórico-cultural. Os contos do autor, que aparecem como causos de um narrador, lançam, em 1925, um novo olhar sobre a paisagem da região da Campanha do Rio Grande do Sul que, fixada pela escrita, transforma-se, renovando o seu significado.

Palavras-chave: Paisagem. Paisagem e Literatura. Paisagem cultural. Paisagem e região. Darcy Azambuja.

ABSTRACT

The landscape representation is part of the Brazilian's identity formation and the literature was the vehicle that summed up this conception. This dissertation approaches the landscape importance, and its several dimensions, in "No galpão", by Darcy Azambuja. The study develops itself by the perspective that the landscape can be seen as a socio spacial identity, correlated with language, aesthetics and cultural historic speech. The author's stories, which appear as a narrator's stories, land in 1925, a new look on the Rio Grande do Sul country side's landscape which was marked by the writing, changes itself, renewing its meaning.

Keywords: Landscape. Landscape and Literatura. Cultural landscape. Landscape and region. Darcy Azambuja.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 PAISAGEM, LITERATURA, CULTURA E REGIÃO	12
2 A PAISAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA	19
2.1 No início do período Colonial.....	20
2.2 No Arcadismo	23
2.3 No Romantismo.....	26
2.3.1 Paisagem tropical.....	28
2.3.2 Paisagem rural.....	30
2.4 No Simbolismo.....	31
2.5 No Modernismo.....	33
2.6 No Regionalismo.....	36
3 A PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA	42
3.1 A importância da paisagem.....	42
3.2 Situações da paisagem na ficção.....	51
3.2.1 Paisagem de contemplação.....	52
3.2.2 Paisagem como cenário.....	57
3.2.3 Paisagem como imagem.....	61
4 OUTRAS DIMENSÕES DA PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA	67
4.1 Paisagem: a fonte de um mito.....	71
4.2 As relações de poder.....	74
4.3 A paisagem vista da cidade.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Este estudo surgiu do gosto pela paisagem e sua representação literária. A escolha do autor deveu-se ao olhar inovador que ele lançou sobre esse tema. A região da Campanha, embora nunca tivesse conhecido, legou ao lugar onde nasci a ideologia campeira, que marcou muito a minha infância, rodeada de campos, coxilhas, sangas, cavalos, bois e muitos outros elementos representados por Darcy Azambuja, em *No galpão*, inclusive os causos, ouvidos raramente ao pé do fogo, e muitas vezes ao redor de um fogão à lenha, em uma casa de fazenda antiga que foi de meu avô e agora é de meu pai.

A representação da paisagem no Brasil surge com o seu próprio descobrimento, mas os estudos em relação a ela são raros, e os que existem são, na maior parte, sobre o seu aspecto estético e sua representação pictórica. No entanto, as representações literárias da paisagem podem ser lidas e interpretadas ao mesmo nível da linguagem, dos tipos humanos e dos costumes, como agentes formadores de um povo e de uma região.

Na Europa, a partir dos anos setenta, ainda no século XIX, a paisagem passa a ser vista também sob a perspectiva da semiologia, tornando-se um tipo de texto, um discurso, cujo autor (ou autores) sempre pressupõe o humano, o social, como qualquer produto gerado em meio a valores, crenças, desejos, contradições e contestações que podem ser lidas e interpretadas. Há um comunicado social na paisagem que pode ser visto na sua textualidade e intertextualidade.

Nas palavras de Maria Teresa de Freitas (1984, p. 174), “arte é uma modalidade do imaginário, e este não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, exprimindo o que nela está reprimido ou latente”. A paisagem representada no plano imaginário por Azambuja manifesta a cultura de um lugar, através dela percebe-se um espaço, um tempo e uma história. A representação paisagística azambujiana traz muito do que na época encontrava-se latente ou reprimido em relação à Campanha. Ao focalizar a linguagem, os tipos e a paisagem dessa região, os contos de *No galpão* podem ser vistos como “estratégias interessadas de manipulação simbólica tendentes a determinar a representação (mental) que os outros podem construir a respeito tanto dessas propriedades como de seus portadores” (BOURDIEU, 1998, p. 108).

Dentro do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura Regional, da Universidade de Caxias do Sul, esta dissertação tem como intuito analisar a representação paisagística como elemento de uma cultura regional e como ambiente definidor de uma identidade cultural diferenciada.

O texto está dividido em quatro capítulos. O primeiro, intitulado *Paisagem, literatura, cultura e região*, estabelece relações entre literatura, cultura, região, paisagem e representações paisagísticas. Com base nos novos conceitos críticos da representação cultural da natureza, busca-se mostrar as inter-relações entre paisagens e linguagem literária, poder e identidade. Nessa perspectiva, tanto a paisagem como a sua representação literária são produtos de uma cultura e, como tais, também podem representá-la, pois se encontram impregnadas de significados e sentidos que fazem parte da vida de um povo, em determinada época, numa região. Ao conter aspectos culturais, esse “espaço” passa a ser um cenário de vida, um local de pertencimento que surge de uma variada rede de relações e fatores que se combinam dentro de uma cultura, cuja variável depende da vida em sociedade, e também a constitui.

O segundo capítulo apresenta um levantamento sucinto das representações paisagísticas na literatura brasileira, observando os períodos mais representativos em que a paisagem se fez presente. A literatura, vista como um sistema de obras, nem sempre apresentou elementos da paisagem. O primeiro plano, nos clássicos literários, era reservado à personagem humana, e a paisagem só passa a ser “forjadora da alma coletiva” a partir do século XVIII, na Europa.

Dessa forma, foi importado o gosto pela paisagem que, aqui no Brasil, toma grandes proporções, chegando a estabelecer relação especial com a cultura e a história da colônia e mais tarde do país. As representações paisagísticas do período colonial, embora não possam ser consideradas dentro do sistema literário, vão iniciar o que mais tarde tornar-se-á veneração aos elementos da natureza e a valorização do pitoresco, alimentando o nativismo e a descrição da realidade na maior parte das obras na literatura brasileira.

Imagens do país tropical que se formaram nesse momento da literatura brasileira permanecerão no imaginário local e internacional. O mistério e a fluidez dos simbolistas fizeram com que eles representassem paisagens nebulosas com sentimentos de espiritualidade. Mas foi depois, com o movimento modernista, que uma nova etapa de maturação passa a

reconhecer a arte e a literatura como expressão legítima da sensibilidade e das idéias que circulavam no Brasil. Com isso surge também, uma nova perspectiva em relação à paisagem, influenciando o ressurgimento, com força total, do Regionalismo.

É dentro da perspectiva regionalista que se insere Darcy Azambuja, autor que cria e lança uma nova estética da paisagem, transferindo o olhar do narrador para esse elemento da narrativa que se transforma numa voz poética, marcando a presença humana através dela:

O sol, que rompera de todo a cerração, enchia o campo de luz tépida e vinha bater na tapera, entrando pelas janelas e portas, iluminando-lhe o interior coberto de escombros, vestindo-a de clarões dourados. Um vento leve movia os galhos dos cinamomos e as rosas vermelhas das roseiras do mato. Tudo tinha ficado claro e vivia. E entre a luz do sol e a animação de em redor, a tapera parecia despertar de um sono enorme e doloroso, sentindo estar agora perto dela alguém que vivera o seu passado, que não tinha morrido e vinha vê-la, lembrando sempre, sofrendo ainda... (AZAMBUJA, 1928, p. 118).

A paisagem em Darcy Azambuja será o tema do terceiro capítulo. O título da obra analisada, *No galpão*, já sugere a importância desse elemento indispensável da paisagem (termo que se repete muitas vezes nos contos) pampeana. O galpão é o espaço de lazer e trabalho do homem do campo, nele se misturam ferramentas, gado, cavalos, peões e patrão. Todos esses elementos, juntamente com coxilhas, sangas, aramados, carretas, sol, chuva, vento, entre outros, vão “falar” do humano que habita a região da Campanha, com suas crenças, costumes, trabalhos, amores e guerras.

A análise das representações paisagísticas azambujianas é feita com a seguinte classificação: *Paisagem de contemplação*, aquela que sustenta e incorpora a narrativa: “sobre o campo, então, caiu o silêncio também, e a noite foi caminhando, fria, cheia da luz serena da lua e do brilho das estrelas” (AZAMBUJA, 1928, p. 16); *Paisagem como cenário*, que são imagens carregadas com indícios culturais da Campanha: “[...] a direita de quem chega na casa, desce uma cerca de pedras – das velhas: metro e meio de alto – que vai dar num banhadal, ao fundo do poteiro” (Ibidem, p. 27); e, mesclando-se às outras ou mostrando-se puramente, a *Paisagem como imagem*, chega a ser mais uma personagem que possui a dimensão do olhar, do sentir, pressentir ou ver: “nas noites profundas, os fogões das brigadas acampadas acendiam pupilas vermelhas pelo topo das coxilhas e quebradas de vales ermos” (Ibidem, p. 67).

No quarto e último capítulo, quase como um apêndice, é feita uma apreciação de outras dimensões da paisagem em Darcy Azambuja, no âmbito do que se poderia chamar uma

iconografia do poder. Território de fronteiras oscilantes, lugar longínquo e distante do restante do Brasil, a Campanha, desde suas primeiras ocupações missionárias, cedeu seus campos às inúmeras batalhas internacionais, nacionais e também, ainda no século XX, batalhas locais, entre irmãos. Foi este espaço, com sua paisagem e sua história, que permaneceu como referência da identidade sulina.

Nas representações paisagísticas azambujianas percebe-se esse poder cultural do pampa nas figuras de peões, agregados, capatazes, que se tornavam, de tempo em tempo, soldados, buchas de canhão. Eram homens que possuíam histórias parecidas com a de:

Jango [que] veio mui despilhado, como peão duns tropeiros de mula, que entraram pelo Rosário e foram até Rivera. Quando passaram pela estância das corticeiras, ele ficou. Era grande como uma tronqueira, com vozeirão grosso, cabelama que nem chirca; e feio!... Mui buenaço, amigo do seu amigo, mas brabo e desconfiado que era barbaridade. [...]
E campeiraço, amigo. Não havia potro pra ele: tudo era manso. P'ra pelear, nem lê conto. [...] Agüentava, - como eu vi - o tirão de um novilho laçado a meia espalda que parecia um angico, de firme. Até era um divertimento ver-se (AZAMBUJA, 1928, p. 136-137).

O pampa, com sua paisagem, converteu-se em espaço imanente da identidade, o lugar legitimador do habitante sul-rio-grandense na visão do movimento tradicionalista, a partir de 1947. O mesmo sistema de organização de uma estância é utilizado pelos CTGs (Centros de Tradições Gaúchas): patrão, capatazes, peões, invernadas, rodeios, numa reconstituição imaginária da ordem antiga. As regiões de pequenas e médias propriedades, proporcionarão o suporte e a continuação de práticas tradicionalistas que serão também mantidas através das manifestações da mídia.

Por fim, conclui-se com algumas observações sobre o que pode significar a paisagem vista da cidade. O desenvolvimento da cultura urbana e a expansão de novos processos produtivos provocaram um sentimento de perda em relação à paisagem campeira. Darcy Azambuja representa as transformações paisagísticas e os desajustamentos sofridos pelos seus habitantes mais originais: o peão, o “chiru”, o guasca, o changador, o “turuna”, o gaudério, o campeiro.

A oposição entre cidade-campo também encerra outros conflitos: entre passado e presente, entre homem livre e primitivo versus homem civilizado e complexo. Talvez por isso surgia a necessidade de relembrar a Campanha, sua paisagem e seus tipos, como forma de superar a angústia e as incertezas pela reafirmação do mito oriundo desse espaço: o gaúcho.

1 PAISAGEM, LITERATURA, CULTURA E REGIÃO

Novos desenvolvimentos críticos sobre a representação cultural da natureza mostraram que existem inter-relações entre paisagens, linguagens estéticas e discursos éticos pretensamente universais, entre poder e identidade. A paisagem não pode mais ser definida como objeto passivo da observação humana, mas antes como elemento constitutivo do desenvolvimento das sociedades.

Matthew Gandy

As paisagens estão carregadas de sentido, investidas de afetividade por aqueles que vivem nelas, as constroem ou representam. Elas não foram construídas ou representadas cegamente por autores tão influenciados pelo momento que não projetassem nelas o futuro, ou os sonhos de uma população. As representações paisagísticas estão recheadas de painéis indicadores da identidade da região, de costumes, de comprometimento, de interdições, de autorização, de orientação (BRUNET, 1992, apud CLAVAL, 2004, p.65). Os signos de que as paisagens representadas são portadoras transmitem mensagens intencionais. Por isso a mensagem não se torna clara se não tentarmos conhecer o contexto, a época em que o autor a escreveu.

O significado da paisagem natural reside não na paisagem em si, e sim como fruto da forma como ela é socialmente construída através da linguagem e da representação. Segundo Stuart Hall (1997, p. 28), “o significado surge não das coisas em si, – a ‘realidade’ – mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas. O que consideramos fatos naturais são, portanto, também fenômenos discursivos”, que são interpretados diferentemente pelos grupos locais e de fora.

O mundo que é percebido jamais é objetivamente dado. Para compreender e penetrar na verdadeira natureza das coisas é preciso fazer um esforço para retornar às sensações, desconstruindo aquilo que a educação ensinou e tentando imaginar o contexto de criação delas. A paisagem, como aparência e representação, só é paisagem quando percebida: “alguns de seus elementos não aguardaram a humanidade para existir, mas, se compõem uma paisagem, é sob a condição de serem olhados. Somente a representação os faz paisagem” (BRUNET, 1992, apud CLAVAL, 2004, p. 48).

Nem a paisagem, nem a sua representação, inclusive a literária, são reflexos de uma realidade natural exterior, contudo sempre podem revelar algo de autenticidade a quem sabe olhar. As representações paisagísticas são necessariamente construídas dentro dos limites da linguagem e das estruturas intelectuais dos escritores. Elas se baseiam em discursos que são significados partilhados, constituídos socialmente em ideologias, em séries de suposições da comunidade em geral. Dessa forma, é muito importante observar tais representações, porque não considerá-las implica na grande perda de uma dimensão essencial da paisagem, aquela que a torna elemento importante e decisivo na história cultural e identitária do país. Ela, a paisagem, tornou-se parte do processo de “invenção” do Brasil, com poderosas imagens vindas da palavra literária que, sedimentadas na memória cultural, produziram um sofisticado processo de representação da cultura e auto-representação dos sujeitos (FIGUEIREDO, 2007). Sua interpretação deve ser feita, portanto, na moldura determinada pelo cruzamento da história literária e social e da natureza.

A representação da paisagem não é apenas um tipo particular de expressão literária da cultura de um lugar, ou de um país, é antes um meio de reforçar uma ideologia dominante em uma determinada época e sociedade. Nesse sentido, o pensamento ideológico dos autores designa um sistema de símbolos e de idéias que, ao mesmo tempo, inscreve modos de pensamento dominantes na realidade material e assegura a reprodução de um tipo preexistente de relações sociais. É também a representação inconsciente de determinados modos de pensamento que religam a ideologia ao poder simbólico da natureza, definido como um conjunto preexistente de símbolos e significados (CORRÊA; ROSENDAHL, 2004a).

A representação literária da paisagem não deve por isso ser vista como um objeto neutro de uma observação passiva. Ela deve ser concebida como um produto social resultante da combinação, segundo uma infinidade de modos, de temas do gênero e da consciência do autor e do contexto. Deve ser vista como fator determinante do caráter social e cultural das sociedades. Sobretudo, deve-se levar em consideração que, tanto a representação, como a própria paisagem, são lugares de superposição de jogos de poderes e de símbolos que têm influência na imaginação dos homens (GANDY, 2004, p. 86).

Ao verificar a trama de relações estabelecidas por meio da paisagem, nota-se que a mesma apresenta uma dimensão morfológica, num conjunto de formas criadas pela natureza e pela ação humana, e também uma dimensão funcional, com relações entre suas diversas partes. Como a paisagem é, ao longo do tempo, um produto da ação humana, apresenta

inclusive outra dimensão, agora histórica. E, como ela ocorre numa determinada área da superfície terrestre, ainda possui outra, a dimensão espacial. Mas antes de tudo, a paisagem está sempre carregada de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias, ou seja, ela se impregna, principalmente, de uma dimensão simbólica. Vista dessa forma, a sua interpretação pode conduzir a uma discussão intelectual interdisciplinar onde é possível debater temas importantes como a natureza em forma de objeto (ou seja, a paisagem), a representação dela, a consciência, a ideologia e a relação entre esses aspectos de um sistema cultural (DUNCAN, 2004, p. 98).

A paisagem firma, confirma, sela, e carimba uma identidade cultural, ao mesmo tempo em que é origem da mesma. As elaborações paisagísticas, construídas ou escritas, em seu conjunto, compõem “culturas”. Cooperam para afirmar que “toda ação social é ‘cultural’, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação” (HALL, 1997, p. 16).

De acordo com Raymond Williams (1992, p. 13), a cultura é o sistema de criação de signos através do qual, necessariamente (ainda que entre outros meios), uma ordem social é transmitida, comunicada, reproduzida, experimentada, vivenciada, explorada e estudada. Além disso, a cultura tem sido vista, através de uma abordagem interdisciplinar, não só como um sistema de signos como também textos que permitem várias e diferentes leituras, embora algumas se apresentem de forma mais hegemônica que outras, sempre existindo uma política de interpretação.

Stuart Hall (1997, p. 27) vai mais além e explica que a cultura, depois do impacto maior da “virada cultural”, proporcionada inclusive por Raymond Williams, nos anos 1960, deve ser vista como uma condição que constitui a vida em sociedade e não apenas uma variável dependente dela. Essa é a grande mudança de paradigma nas ciências sociais e humanas, o que permite que a paisagem e suas representações literárias sejam estudadas sob o ponto de vista cultural. Isso não significa dizer que *tudo é cultura*, mas que toda prática social depende e se relaciona com o significado: “conseqüentemente, que a cultura é uma das condições constitutivas de existência dessa prática, que toda prática social tem uma dimensão cultural. Não que não haja nada além do discurso, mas que toda prática social *tem o seu caráter discursivo*” (HALL, 1997, p. 33).

A paisagem na literatura, compreendida como um cenário natural mediado pela cultura, através do seu caráter discursivo, revela-se um meio de troca no qual convergem uma formação histórica particular, e seus valores, em relação à tradição ocidental e suas inter-relações. Nessa perspectiva, paisagem e sua representação constituem um lugar de apropriação visual e um foco para a formação de identidade, o que supera a concepção estética de gêneros fixos (sublime, pitoresco, pastoral) da literatura, pintura ou fotografia e lugares considerados objeto de interpretação visual, meramente contemplativa (FIGUEIREDO, 2006). Dessa forma, as representações paisagísticas podem representar uma determinada região.

Ricardo Kaliman, em seu ensaio “A palavra que produz regiões” (1994, p.5), afirma que existem, no discurso crítico, duas relações entre literatura e espaço. A primeira é a do lugar de onde se escreve, o espaço da enunciação literária. A segunda relação se dá entre o lugar como tema sobre o que se escreve, o espaço como referência do texto. Partindo dessa última situação surge uma terceira perspectiva: o lugar em que circula a literatura, seja a comunidade para qual se produziu o texto, seja uma comunidade que, ainda que esteja longe no tempo e no espaço dessa produção, recebe o texto e o acolhe em seu seio. Segundo o autor, esta terceira relação subordina crucialmente a duas outras e suscita uma nova abordagem para o conceito de região.

Dentro da perspectiva de Kaliman (1994), empregada nesta pesquisa, a região não é concebida como o espaço em si, mas como uma função sobre o espaço, que lança uma representação desse espaço. Pertence a um conjunto de apreciações ordenadas em uma escala que vai desde o próprio corpo até o universo inteiro. As pessoas adquirem certos hábitos rotineiros, dentro dessa escala, inclusive em seus níveis mais imediatos, como o lar, o bairro, os lugares freqüentados, a localidade, e assim, sucessivamente. À medida que se ascende nessa escala, o espaço circunscrito é maior, o que implica que cada vez são menores as possibilidades de conhecê-lo integralmente por experiência direta. Em consequência, a admissão da validade da circunscrição espacial vai dependendo cada vez menos da experiência pessoal e cada vez mais de certas afinidades que se encontram entre o espaço que é possível experimentar e o que na realidade nunca se experimenta, mas do qual se tem notícias. Nos níveis mais elevados, a informação proporcionada pela experiência direta reduz-se muito. A imagem do universo, e inclusive do planeta, depende crucialmente do discurso mítico, científico, ou do discurso literário, por exemplo.

Nessa escala, a região é uma instância mediadora. Segundo Kaliman (1994, p. 14), alguém a definiu uma vez liricamente como “aquele espacio que puedo recorrer sin sentirme todavía un extraño”. Seria o lugar onde as pessoas sentem-se em casa. O que é comum à região inclui uma série de elementos que é possível sentir como específicos da identidade pessoal, mas não dado a comprovar pessoalmente que efetivamente toda região compartilhe desses traços. De maneira um pouco mais precisa, pode-se dizer que a circunscrição espacial da região caracteriza-se por incluir, contudo, de maneira significativa, um componente informativo baseado numa experiência direta, mas que ao mesmo tempo já é altamente dependente da informação que chega através do discurso. Nesse sentido, constitui um terreno definitivo para os processos ideológicos. A configuração subjetiva de região, em qualquer indivíduo, deriva das negociações entre as imagens que o discurso dominante infundiu e a informação que o indivíduo recebeu por sua experiência pessoal.

Dessa forma, se, como afirma Figueiredo (2006), a literatura ajudou a criar o país, inclusive pela paisagem, desenhando a alma do homem brasileiro como parte de um projeto estético-político que enreda o próprio intelectual, torna-se claro que as representações paisagísticas influem antes e até mesmo na formação de uma região e de seu povo.

Assim, o conceito de *região* aqui utilizado não se restringe aos limites convencionais político-administrativos, pois apresenta uma dimensão cultural, ou seja, um cenário de vida, um local de pertencimento que nasce de uma variada combinação de fatores. É a *região* que expressa uma identidade formada pela combinação de vários elementos históricos, naturais, econômicos e sociais, cujos aspectos também se denunciam pela paisagem construída pelo sujeito ou representada na literatura. O autor literário, de certo modo, torna-se, se não *auctor*, representante de um grupo *auctor* de uma região. Bourdieu (1998, p. 113) afirma que “qualquer enunciado sobre a região funciona como um ‘argumento’ que contribui para favorecer ou desfavorecer o acesso da região ao reconhecimento e, por essa via, à existência”.

Diante das, pelo menos cinco, dimensões da paisagem e, certamente, também estendidas às representações paisagísticas literárias, não cabe mais apenas apreciá-las sob a perspectiva estética de sua beleza e forma. O seu conjunto morfológico, criado pela natureza ou pelo homem, o funcionamento, a localização geográfica dessas formas, tudo isso, por ser também um produto da ação humana, representa a história, e, desse modo traz à tona, deixa transparecer um leque de significados que remetem aos valores, às crenças, enfim, a tudo aquilo que faz de um povo *ele* e não *outro*.

A paisagem é um sinal de pertencimento, de reconhecimento, de confirmação de identidades. Além disso, ela representa a identidade de uma região, de uma cultura. E a representação paisagística, talvez mais que a própria paisagem, não só representa como influencia a visão do sujeito sob diferentes perspectivas, sejam elas sociais, políticas, econômicas, a partir do ponto de vista do autor, sua época, suas intenções, ou seu público. Se, em muitos clássicos da literatura brasileira, não é possível perceber toda essa riqueza de significados através das paisagens ali representadas, compete refletir sobre o que não foi dito e os motivos que levaram os poetas a escreverem sobre tais aspectos e não outros, talvez mais condizentes com a realidade. Antônio Cândido (2000) vê a sociologia literária não como instrumento de conhecimento sociológico, mas como um instrumento de conhecimento crítico que não se separa da obra. Esta precisa ser vista como um todo gerado por partes externas (sociais) e internas (estruturais). Muitas vezes os escritores escreviam não necessariamente aquilo que pensavam, mas aquilo que podiam dizer naquele momento e daquela forma.

A geografia cultural vê na paisagem um texto que está intimamente relacionado com os componentes biológicos e as realidades nos ambientes sociais que os homens constituíram. Para conhecer o significado de um texto faz-se necessário preconceber o todo do qual ele é uma parte. Ao analisar a paisagem na literatura brasileira é preciso buscar conhecer o conjunto cultural ao qual pertencia o autor, a paisagem que ele intentava representar e o público que ele buscava atingir.

A interpretação do significado simbólico da paisagem conduz a uma linha diferente de pensamento, que se desenvolve amplamente na teoria literária e na história da arte. As primeiras representações paisagísticas transformaram-se num dos signos mais fortes na construção do país. Foi da força dessa palavra que se criou uma nova realidade, uma marca cultural. Encontra-se nela o registro, pela memória coletiva, de uma rede de códigos culturais destinados à paisagem, uma tradição construída por um vasto conjunto de lembranças, mitos e lendas que, além de acompanhar extensos períodos da história social, também molda instituições e valores (FIGUEIREDO, 2007).

Enfim, a paisagem estabeleceu uma relação especial com a cultura e a história do Brasil: a imaginação nela desenhou sinais e índices de identidade, como marcas do tenso diálogo entre a racionalidade hegemônica e a expressão do particular. Quem se relaciona nessa troca procura ler nos sertões, rios e florestas os fragmentos cristalizados de memória cultural que, como ruínas, agem, simultaneamente, sobre o cotidiano dos homens brasileiros e

sobre a tarefa do intérprete da cultura, ora seduzido e enredado pela exuberância da paisagem, disseminada pela palavra, ora como investigador crítico, suspeita dessas imagens. E assim, “o brasileiro ainda procura, na paisagem, as marcas de seu rosto porque ‘o pensamento da paisagem’ contaminou terras, rios, florestas e, especialmente, a alma dos homens sob os trópicos” (FIGUEIREDO, 2007).

2 A PAISAGEM NA LITERATURA BRASILEIRA

*Não se pode fugir ao mundo de modo mais seguro do
que pela arte; nenhuma forma de prender-se a ele é
mais segura do que ela.*
Goethe

Este capítulo tem por objetivo situar a questão da paisagem na literatura brasileira. Sem a pretensão de analisar exaustivamente, busca-se uma referência para avaliar a representação paisagística do Modernismo, especificamente a contribuição de Darcy Azambuja.

Antônio Cândido (1997) considera a literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as características dominantes de um determinado período. Estes denominadores, internos, tais com a língua, os temas e as imagens, ou externos de natureza social e psíquica, como os produtores, os receptores e o mecanismo transmissor, se manifestam historicamente e fazem da literatura um aspecto orgânico da civilização. Pressupondo que as obras literárias se articulam no tempo, apresentando peculiaridades no modo como são produzidas e se transformam em patrimônio de um povo, tornam-se legítimos os modos de se estudar literatura sob o ponto de vista histórico. Assim, neste capítulo, cabe uma análise histórica da representação da paisagem na literatura brasileira.

A paisagem, além de “forjadora da alma coletiva”, representa, dentro do terreno artístico, um difícil aspecto literário a ser estudado. Segundo Raúl Porras Barrechea (1969, p. 19), o gosto e o deleitamento subjetivo pela paisagem não é coisa antiga. A paisagem está ausente das grandes obras de poesia clássica, nas quais é apenas um complemento da personagem humana, que é a única a quem está reservado o primeiro plano. É a sensibilidade pré-romântica do século XVIII que vai inventá-la, com Rousseau y Bernardino de Saint Pierre, a paisagem como um fim e um ideal estético em si mesma. A paisagem surge então de um “estado de consciência”, como queria Byron. Os poetas românticos incorporam-na com um volume de melancolia que se une ao plano histórico e ao pesar dos homens que viveram nela ou a contemplaram antes, além de uma rica gama pictórica. O gosto e a deleitamento pela paisagem no Brasil são, portanto, importados.

A exaltação da natureza é o meio mais comum de expressão do lirismo brasileiro. Afrânio Coutinho (2001, p. 49) afirma que isso vem desde a fundação do mito do “eldorado”, na época da colonização, em cuja intenção emergiam os motivos econômicos de valorização da terra aos olhos europeus. Mas o culto à natureza desenvolveu-se, sobretudo, com o Romantismo, no qual a terra e a natureza aparecem divinizadas sob as mais variadas formas.

Os momentos decisivos para as representações paisagísticas nas manifestações literárias, aquelas possuidoras de características orgânicas de um sistema, no Brasil, até a metade do século XX, são marcados pelas seguintes correntes principais: o Arcadismo, o Romantismo, o Simbolismo e o Modernismo. No entanto, a paisagem começa a aparecer desde os primeiros escritos sobre a nova terra.

2.1 No início do período Colonial

Pero Vaz de Caminha foi o primeiro a registrar, em sua famosa carta, a paisagem utópica, paradisíaca, compondo, como escrivão do rei de Portugal, as imagens da terra recém “descoberta”, batizando-a de “graciosa”, e potencialmente rica, pois, “dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem [...]” (CAMINHA apud TUFANO, 1999, p.61).

São as *informações*, que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro, os primeiros escritos sobre o país. São crônicas históricas que não podem ser consideradas como escritos literários. Para Alfredo Bosi (2006, p. 13), a pré-história das letras interessa como reflexo da visão do mundo e da linguagem que legaram os primeiros observadores do país. É graças a essas visões da paisagem, sobre o índio e os grupos sociais nascentes, que é possível entender um pouco das condições primitivas de uma cultura, que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte. Muitas vezes, os autores, tentando reagir contra certos processos intensos de europeização, procuraram nas raízes da terra e do nativo, imagens para se afirmar em relação ao estrangeiro. Para tanto se valeram dos escritos dos primeiros cronistas, os quais chegaram a ser comentados e citados, tanto por um Alencar romântico e saudosista, como por um Mário ou um Oswald de Andrade modernista.

Manuel Botelho de Oliveira¹ foi o primeiro poeta nascido no Brasil que teve sua obra publicada. Em 1705, chegava ao país *Música do Parnasso*, que fora impresso em Portugal devido à ausência (pela proibição) de recursos brasileiros para tal fim. Este livro de rimas não obteve tanta notoriedade, com exceção da silva (poesia em versos decassílabos misturados com hexassílabos) em homenagem a uma ilha da baía de todos os santos: *À ilha da Maré*². Segundo Antenor Nascentes (1953, p. XI), “é a primeira vez que aparece na poesia uma descrição da natureza tropical, com seus pescados, suas frutas, seus legumes”. Apenas para ilustrar esse poema de cinquenta estrofes, apresentam-se aqui, três das que mais afirmam a paisagem brasileira:

[...]
As laranjas da terra
Poucas azedas são, antes se encerra
Tal doce nestes pomos,
Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas.
[...]
As uvas moscatéis são tão gostosas,
Tão raras, tão mimosas;
Que se Lisboa as vira, imaginara
Que alguém dos seus pomares as furtara;
Delas a produção por copiosa
Parece milagrosa,
Porque dando em um ano duas vezes,
Geram dois partos, sempre, em doze meses.

De várias cores são os cajus belos,
Uns são vermelhos, outros amarelos,
E como vários são nas várias cores,
Também se mostram vários nos sabores;
E criam a castanha,
Que é melhor que a de França, Itália, Espanha.

Nas comparações feitas pelo autor, observa-se que, apesar de brasileiro, sua visão e inspiração eram européias. As primeiras manifestações literárias do nativismo brasileiro dificilmente surgiriam de outra maneira, o país estava em processo de formação, inclusive de identidade. Mais tarde, a medida em que se vai constituindo o sistema literário, também a representação paisagística ajuda a compor a imagem do novo país.

O conhecimento da realidade local, a valorização das populações indígenas e o desejo de contribuir para o progresso do país, compõem o conjunto que orientou a formação da

¹ Manuel Botelho de Oliveira nasceu na Bahia em 1636. Filho de um capitão de infantaria paga, como todo descendente de famílias abastadas estudou Direito em Coimbra e ao retornar dedicou-se a advocacia e a política. Morreu aos setenta e cinco anos, seis anos após a publicação de suas rimas (NASCENTES, 1953, p. VII-XII).

² Este poema pode ser encontrado na obra *Música do Parnaso* (OLIVEIRA, 1953, p. 125-136).

literatura brasileira como sistema entre 1750 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional. Segundo Antônio Cândido (1997), o racionalismo europeu cedeu lugar, aqui no Brasil, ao amor ao próximo e à vontade de se formar uma sociedade livre e organizada. A veneração dos elementos da natureza valorizou o pitoresco, que é o alimento do nativismo e da descrição da realidade. Nas palavras do autor, “a moda pastoril encaminhou para a valorização do homem natural, que para nós foi sobretudo o índio; a tradição clássica apresentou um estilo de civilidade que nos entroncava de certo modo na tradição e assegurava a participação no mesmo sistema simbólico do ocidente” (CÂNDIDO, 1997, p. 67).

Deve-se considerar a literatura colonial como um aspecto da literatura portuguesa. Segundo Ferdinand Denis e Garret, em “Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa”, de 1826³, autores, como Tomás Gonzaga (1744-1810), serviam-se do sabor exótico do cenário americano, mas este não bastava para corresponder à visão do mundo, ao sentimento que transforma a natureza física em vivência. As majestosas e novas cenas da natureza não conseguiam mover o poeta à originalidade. Essas peculiaridades eram elementos complementares que não indicavam autonomia intelectual. A influência européia falou mais alto para eles e apagou-lhes o espírito nacional. Havia certo receio de mostrar o americano, por isso eles não representaram em seus painéis literários, as cores do país que os sitiava. Em vez de falarem em sabiás, cotias, tatus, buscavam cardeais, lebres, entre outros elementos da fauna e da flora européia, para comporem seus poemas (CÂNDIDO, 1997, p. 68). Em síntese, a natureza que os rodeava ainda não havia adquirido o significado da paisagem humana cultural.

Antônio Cândido (1997, p. 68-69) explica que “o poeta olhava pela janela, via o monstruoso jequitibá, suspirava ante ‘a grosseria das gentes’” e descrevia muito decidido, no poema, uma árvore de grande porte das regiões temperadas. Ele não estava errado, pois a estética segundo a qual compunha exigia a imitação da Antiguidade, graças à qual, dentre as florestas e matagais mineiros, comunicava espiritualmente com o Velho Mundo e dava categoria literária à produção oscilante, da sua terra. Dessa forma, “os escritores asseguravam universalidade às manifestações intelectuais da Colônia, vazando-as na linguagem comum da cultura européia”.

Esse duplo movimento, entre a desintegração da velha consciência paisagística européia e a construção de uma nova, caracteriza a dinâmica da atividade literária nas

³ Ver Antônio Cândido, 1997, p. 67.

expressões iniciais da colônia. Nas palavras de Afrânio Coutinho (1968, p. 22), “a evolução de nossa literatura foi uma luta entre a tradição importada e a busca de uma nova tradição de cunho local ou nativo”.

2.2 No Arcadismo

O período Barroco privilegiou a palavra em detrimento da natureza (os cenários são construídos), pois seu apego extremado aos detalhes e ao supérfluo sufocou outras particularidades. Já o Romantismo relegou a palavra a uma posição inferior à natureza, que foi supervalorizada; somente o Arcadismo igualou palavra e natureza, ao criar formas ideais que exprimiam as formas naturais. A fidelidade à Natureza também passou a coexistir com a razão, ao contrário do que pregava Descartes, que separava a ambas (CÂNDIDO, 1997, p. 53).

No século XVIII, houve um sentimento muito mais vívido dos fenômenos naturais. Assim, se no século XVII houve uma ênfase maior na matemática e na física, o século XVIII assistiu a um interesse prioritário pela botânica e pela zoologia. No campo da literatura, o conceito de Natureza, abarcando instinto e sentimento, apagou a linha da Razão.

Como assinala Antônio Cândido (1997, p. 57), a maneira pela qual este homem é focado apresenta a chave para estabelecer a correlação literatura-ideologia-história. Assim, no século XVIII, existiu uma representação do homem natural, cuja bondade e nobreza inatas são postas à prova pela Fortuna. Já não são a urbanidade e a civilização as marcas da humanidade, mas o homem em si. A literatura desenvolvida a partir daí tenta equilibrar o contraste simplicidade-requinte, rusticidade-erudição, razão-sentimento. Quanto a esta última dicotomia, a supremacia do sentimentalismo abriu portas às “lógicas do coração”, dissolvendo a razão racionante.

Uma das principais manifestações da naturalidade estava nos gêneros pastorais. Foram eles que trouxeram o Arcadismo, cuja contemplação da Natureza e simplicidade de vida constituíam a marca registrada. O campo era representado como um paraíso perdido e estava ligado à convenção da naturalidade como forma ideal de relação humana. Antes de mais nada, a paisagem pastoral é imaginária e, nela, a natureza idealizada é a resolução simbólica de todas as tensões sociais e de todas as privações materiais (CORREA; ROSENDAHL, p. 79,

2004). Paralelamente, houve uma diminuição de escala do sentimento amoroso, expresso pela “transferência da iniciativa lírica a um pastor fictício” (CÂNDIDO, 1997, p. 58).

O Arcadismo, movimento renovador que partiu de Portugal, evoca um sentido não somente pastoral como histórico. Formava-se, com ele, uma espécie de arquivo histórico da natureza e, perdia o rumo o autor que não seguisse os antigos, falando da nobreza da natureza. Segundo Antônio Cândido (1997, p. 42), a expressão que melhor resume esse período é a seguinte: “o verdadeiro é o natural, o natural é o racional”. A representação da paisagem será, dessa forma, a expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, procurando, através do espírito moderno, uma última encarnação da *mimesis* aristotélica.

Com essa percepção limitada e superficial, com regras e imitações, os autores perdiam a capacidade de observar diretamente a vida exterior, a natureza e a vida humana. Essa paisagem racionalizada da literatura arcádica observou mais a superfície da terra, seus regatos, animais, plantas; não se aprofundou nos mares, nos subterrâneos das cavernas, não voou alto como, mais tarde, os Românticos o farão.

A poesia bucólica vingou, de fato, sempre em ambientes de requintada cultura urbana. O bucolismo foi, para todos, o ameno artifício que permitiu ao poeta fechado na corte abrir janelas para um cenário idílico onde pudesse cantar, liberto das constrições da etiqueta, os seus sentimentos de amor e de abandono ao fluxo da existência. Todavia, não se pode esquecer que a evasão se faz dentro de um determinado sistema cultural, em que é muito reduzida a margem de espontaneidade: o que explica diferenças entre o idílio de cada poeta. O mito do *homem natural* cuja forma extrema é a figura do *bom selvagem*, torna-se importante para compreender a vida rústica na poesia arcádica (BOSI, 2006, p. 58).

O burguês, antes da Revolução Industrial e Francesa, via o campo com os olhos de quem cobiça o paraíso proibido idealizando-o como reino da espontaneidade. Tanto no contexto árcade-ilustrado como no romântico-nostálgico há um apelo à natureza como valor supremo que em última instância é a defesa do homem feliz. O poeta árcade não irá tão longe quando o poeta romântico, na exaltação dos valores que atribui à natureza, por meio da emoção (Ibidem).

Por outro lado havia um esforço por parte dos autores árcades em provar que eram tão capazes quanto os europeus, e também fazer com que a literatura participasse na construção

de um país livre, mesmo que, ao escreverem para sua terra, não a descreviam. No entanto, Cláudio Manuel da Costa⁴, poeta mineiro, preso aos valores e às emoções de sua terra, se diferencia um pouco de seus pares por trazer na imaginação as vivências profundas da infância, transformando inconscientemente o cenário da paisagem natural em estado de sensibilidade. Enquanto a maioria dos poemas pastoris, desde a Antiguidade, tem por cenário, prados e ribeiras, nos versos desse autor há abundante extensão de montes e vales, mostrando que a imaginação não se apartava da terra natal. Nele, a emoção poética possuía raízes autênticas. A “imaginação da pedra”, em que o autor exprime a fixação com o cenário rochoso da paisagem natal, é sua principal referência (CÂNDIDO, 1997), como se observa no soneto⁵:

Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos;
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos, e penedos;
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e urna é já funesta.

Oh quão lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e às vezes, que baixando
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando;
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.

A escola a que o autor pertencia não possibilitava a ele situar seus poemas na margem dos ribeiros auríferos, ao longo da natureza selvagem dos trópicos. Mesmo com essas diretrizes, contudo, de pastores vindo de outros lugares, ele tem olhos para sua terra. Há vários poemas em que o poeta se reporta às características de Minas Gerais, dessa forma, parece que ele começa antecipar o Romantismo, pois a paisagem presente em sua obra já apresenta indícios de uma região.

Cláudio Manuel da Costa, no entanto, não foi diferente dos outros representantes do Arcadismo quanto ao contraste que dividia suas idéias: “a matéria “bruta” que a paisagem

⁴ Cláudio Manuel da Costa, primeiro e mais acabado neoclássico, reconhecido pela formação literária portuguesa e italiana e pelo seu talento, nasceu em Vargem de Itacolomi, Minas Gerais, 1729 e morreu em Ouro Preto, 1789. Filho de portugueses ligados à mineração, estudou com os jesuítas do Rio de Janeiro e cursou Direito em Coimbra. Teve um papel lateral na Inconfidência; preso e interrogado uma só vez, foi encontrado morto no cárcere, o que se atribui a suicídio (BOSI, 2006, p. 61).

⁵ Este é o “oitavo soneto” e pode ser encontrado no livro *Poemas Escolhidos* (COSTA, [19--], p. 32).

oferece aos sentidos do poeta só é aceita quando vazada nas formas da metrópole” (BOSI, 2006, p. 61). O autor oscilava e sofria entre o prestígio da Arcádia e as suas montanhas mineiras.

2.3 No Romantismo

O arcadismo significou, para o país, a introdução da atividade intelectual em um sistema expressivo de literatura, conforme os padrões tradicionais. O Romantismo, cuja primeira geração de escritores e intelectuais começa a se manifestar por volta de 1830, vem, então, tentar adequar a literatura ao presente literário europeu. Este exprimia a sua realidade própria, por meio de uma “literatura nacional”, que previa a celebração da pátria, ou simplesmente algo que os exprimisse, os representasse, ou seja, mostrasse a cor local da sociedade, suas crenças, tradições e as instituições de um povo. A natureza, no romantismo brasileiro, esteve representada, cheia de vida, através dos trópicos e teve muita força como elemento peculiar entre os requisitos da nacionalidade da literatura (CÂNDIDO, 1997, v.2, p.11). Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se da literatura clássica, universal, comum a todos. Apesar de eles não compartilharem de sentimentos lusitanos, não desmentiram a imagem da natureza brasileira como a do Paraíso, o jardim de Éden⁶. Pelo contrário, porque prezavam o nacionalismo e o patriotismo, recorreram a essa idéia para dar consistência aos ideais recomendados pela estética e pela ideologia de seu tempo. Isso tudo foi tomando tal força que a cultura brasileira consagrou a natureza como síntese de suas virtudes essenciais (ZILBERMAN, 1994, p. 11).

O romantismo concebe a literatura dentro de uma nova visão sobre o papel do artista e o sentido da obra de arte, acabando com a convenção universalista dos arcádicos, em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*. Os românticos foram buscar nos países estranhos, nas regiões esquecidas e na Idade Média pretextos para desferir o vôo da imaginação. Era a vitória do regional, do peculiar sobre a uniformidade que o Classicismo pretendia eternizar. A palavra não é mais privilegiada do que a natureza, como no Barroco; nem tendem as duas a igualar-se como no

⁶ Paraíso, vertido ao latim, é *Hortus*; em hebraico se diz *Edem*, que na nossa língua significa *delícias*. Unindo ambos, formam *Hortus deliciarum*, Jardim das Delícias, onde abunda todo gênero de árvores frutíferas e também a árvore da vida; não existe ali nem frio, nem calor, o clima é ameno, o ar é fresco (SEVILHA apud ZILBERMAN, 1994, p. 13).

Arcadismo; no Romantismo, torna-se algo menor que ela, algo insuficiente para exprimir a nova escala em que o *eu* se coloca. A natureza é o supremo que o poeta procura revelar e não consegue, pois a palavra é o molde estreito de que ela transborda, criando uma consciência de desajuste (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 29).

Para os arcádicos o amor, a contemplação e o pensamento tinham alcance na medida em que existiam no poema. Para os românticos, no entanto, importavam a natureza e o artista: assim, a arte, sempre abaixo da ordem de grandeza que lhe competia exprimir, era relegada a plano secundário. A natureza era considerada fonte geradora de poesia, pois a elevada visão da qualidade da paisagem brasileira transformava seus freqüentadores em poetas, cuja obra era fruto das sugestões do cenário, tão natural como o ambiente que a motiva (ZILBERMAN, 1994, p. 30).

A palavra literária, molde renovável, simples intermediária entre a natureza e o poeta, vai perder a categoria quase sagrada que lhe conferia a tradição clássica, forjando-se a expressão de acordo com a necessidade do escritor. A natureza, que aparecia superficial nos neoclássicos, surge, nos românticos, desestruturando essa atmosfera polida e racional com aspectos agrestes de difícil acesso como montanhas, abismos, florestas, cascatas que parecem brotar sob morros, campos e jardins.

Para os arcádicos a natureza espelhava a própria ordenação da verdade, o real era o natural, acolhendo e abrigando o espírito. Para o romântico ela se transforma em fonte de mistério, realidade inacessível, fonte de percepção da limitação do homem. Os românticos procuram mostrar a natureza como algo agitado, quer no mundo físico, quer no psíquico: tempestade, furacão, raio, treva, crime, desarmonia, contraste. Em lugar de senti-la como problema resolvido, à maneira do neoclássico, adora-a e renega-a sucessivamente, sem desprender-se do seu fascínio nem pacificar-se ao seu contacto (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 28-29).

A natureza, segundo o preceito da estética romântica, favorecia a criação poética, seduzindo os intelectuais brasileiros. Como se tratava de uma natureza diferenciada, suscitava uma nova poesia, original, de acordo com o novo país que rompia laços políticos com Portugal e, conseqüentemente, com a Europa. Essa visão determinava uma mudança no modo de encarar e compreender o espaço, o qual passava a corresponder ao distinto e inusitado em relação á paisagem européia, representando a nacionalidade da poesia, condição da identidade

da literatura brasileira. Ou seja, “a natureza que fora o penhor da conquista e da ocupação, apresenta-se agora na situação de penhor da identidade nacional: separa o Brasil da Europa, portanto, distingue a poesia local da que outrora a dominou” (ZILBERMAN, 1994, p. 32). O Romantismo brasileiro projetava a natureza como asseguradora dos princípios básicos de sua estética: naturalidade, originalidade e identidade. Com ela a paisagem européia como referência cultural começa a ser substituída pela paisagem “americana”, como a definiria Gonçalves Dias, e pela paisagem “brasileira”, que pode ser vislumbrada na poesia de Casimiro de Abreu.

2.3.1 Paisagem tropical

Gonçalves Dias⁷ consolida o Romantismo contribuindo, ao lado de José de Alencar, para dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os árcades maiores e, da mesma forma que Cláudio Manuel da Costa, fornece aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo. Escritor de personalidade, forte na expressão, Gonçalves Dias é, entre os românticos, o mais decoroso e elegante. A beleza simples, a fuga ao adjetivo e a procura da expressão mais adequada ao seu intuito, representavam o seu ideal literário. Apesar de sua vocação romântica, persistia nele a necessidade da medida, legada pelo neoclassicismo (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 71).

Em Gonçalves Dias as novas gerações aprenderam o Romantismo. A partir dos *Primeiros Cantos*, 1846, “o que antes era *tema* – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais” (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 72).

A natureza era vista por ele em profundidade, representava um significado e ao mesmo tempo *registrava* uma realidade. O autor não só se destacava pela sua “poesia nacional”, como também pela adequação dos metros à psicologia, a variedade dos ritmos, a invenção da harmonia de acordo com as necessidades expressionais.

⁷ Antônio Gonçalves Dias, filho de um comerciante português e de uma mestiça, nasceu em Caxias, Maranhão, 1823 e faleceu em Costas do Maranhão, 1864. Em suas obras estão presentes os grandes temas românticos: Natureza, Pátria, Religião, o amor impossível, de raiz autobiográfica. O autor, descendente das três raças que formaram a etnia brasileira, sofreu o preconceito de ter seu pedido de casamento negado pelos pais da jovem Ana Amélia (BOSI, 2006, p. 104).

Como poeta, ele procura comunicar uma visão geral do índio, por meio de cenas ou feitos ligados à vida de um índio qualquer, cuja identidade é puramente convencional e apenas funciona como padrão. Enquanto José de Alencar, em seus romances, procura transformá-lo em personagem, particularizando-o e, por isso mesmo, tornando-o mais próximo à sensibilidade do leitor (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 73).

Ao incorporar o detalhe pitoresco da vida americana ao ângulo romântico e europeu, Gonçalves Dias, criou uma convenção poética nova, pois, encontrou na poesia o veículo natural para a sensação de deslumbramento ante o Novo Mundo. De certo modo, ele deu continuidade à posição arcádica de integrar as manifestações da inteligência e sensibilidade na tradição ocidental, enriquecendo esta tradição, ao lhe dar novos ângulos para olhar os seus velhos problemas estéticos e psicológicos (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 78). Se é possível falar de uma “paisagem tropical”, pode ser identificado seu nascimento no poema *Canção do exílio*⁸, publicado pela primeira vez no livro *Primeiros Cantos*, em 1846. Nele o poeta constrói uma paisagem que passa a representar o país, a ponto de alguns de seus versos e imagens terem sido incorporados ao Hino Nacional Brasileiro:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

⁸ Este poema pode ser encontrado na obra *Poemas* (DIAS, 1997, p. 63).

Palmeiras, sabiás, várzeas floridas, bosques repletos de encantos e de vida, passaram a compor uma imagem do Brasil que circula até hoje por outros países e inclusive no imaginário social do povo brasileiro. Essa representação paisagística tornou-se parâmetro também para outros poemas, em outros períodos, que falaram das peculiaridades do Brasil sob novas perspectivas.

2.3.2 Paisagem rural

Casimiro de Abreu⁹, o maior poeta dos modos menores do Romantismo, o único plenamente realizado, ao exprimir os intuitos por meio de uma forma perfeita na sua limitação, não apresenta em seus poemas o desespero amargo, a grandiloquência, nem as hipertrofias do sublime. Nele, afirma Antônio Cândido (1997, v.2, p. 173), “o lirismo é pura expressão da sensibilidade, desligada de qualquer pretensão mais afoita. Saudade, ternura, natureza e desejo são modulados numa fruta singela, sem a envergadura de outros poetas românticos.” Ele sempre transpõe no poema um sentimento imediato, banhando-o naquela magia desde então ligada ao seu nome. Ser casimiriano é ser suave e elegíaco, dar impressão de incomparável sinceridade, e, principalmente, nada supor no coração humano além de meia dúzia de sentimentos, comuns mas profundamente vividos.

Na literatura romântica, Casimiro de Abreu é dos que mais objetivamente reproduz os detalhes da natureza física. Em Gonçalves Dias, o mundo externo é mais ou menos criado pela imaginação, como sistema de imagens correlatas à visão interior. Nele, esse mundo existe por si, como quadro real da vida. Quando Casimiro de Abreu associa esta paisagem ao desejo de isolamento e aparece sob aspectos majestosos, convidando o espírito a contemplar, manifesta-a pelos lados singelos e pitorescos. A sua é uma natureza de pomar, onde se caça passarinho, quando criança, onde se arma a rede para o devaneio ou se vai namorar, quando rapaz (CÂNDIDO, 1997, v.2, p. 174).

A sua visão exterior está condicionada estreitamente pelo universo do burguês brasileiro da época imperial, das chácaras e jardins, que começavam a marcar uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades. A paisagem aparece despojada de

⁹ Casimiro José Marques de Abreu nasceu em Barra de São João, 1839 e faleceu no mesmo lugar em 1860. Filho de um fazendeiro e negociante português, o poeta passou toda a infância no campo, de onde saiu para estudar em Nova Friburgo. Publicou o seu único livro de poemas, *Primaveras*, em 1859, um ano antes de morrer de tuberculose (BOSI, 2006, p. 115).

qualquer exagero. O autor preferia os aspectos mais familiares da natureza, reduzindo-a a um ângulo visual menor, de temperamento mineiro, usando uma expressão baseada na língua cotidiana, em harmonia com o seu tema insistente da evocação dos anos da infância e do aconchego familiar (COUTINHO, 1968, p. 64), enxugando a expressão dos afetos, tão ardentes em Gonçalves Dias. Como nessas duas estrofes de um de seus mais famosos poemas, *Meus oito anos*¹⁰, quando bananeiras e laranjais incorporaram-se de vez à literatura brasileira, não mais como natureza, mas como paisagem cultural:

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Livre filho das montanhas,
Eu ia bem satisfeito,
Da camisa aberta o peito,
— Pés descalços, braços nus —
Correndo pelas campinas
A roda das cachoeiras,
Atrás das asas ligeiras
Das borboletas azuis!

2.4 No Simbolismo

O Simbolismo, reagindo contra a fórmula estética parnasiana e realista que dominava a cena literária na década de 1870, situa-se muito próximo às orientações românticas, não aceitando a separação entre sujeito e objeto, entre assunto e artista. Para o simbolista, objetivo e subjetivo se fundem, pois o mundo e a alma têm afinidades misteriosas e as coisas mais díspares podem revelar um parentesco inesperado (CÂNDIDO; CASTELO, 2003, p. 294). No entanto, ele repele o Romantismo quanto à sua linguagem metafórica e ao seu emocionalismo.

No Brasil, esse movimento começa oficialmente com a publicação, em 1893, de *Missal* (poemas em prosa) e *Broqueis* (versos), ambos de Cruz e Souza¹¹. O simbolista

¹⁰ Este poema pode ser encontrado na obra *As primaveras* (ABREU, 1972, p. 38).

¹¹ João da Cruz e Souza, filho de antigos escravos, nasceu na cidade do Desterro, atual Florianópolis, Santa Catarina, em 1861, e morreu em 1898 na Estação de Sítio, Minas Gerais, onde fora tratar sua saúde. Escreveu desde cedo para jornais. Muito pobre sofreu preconceito de cor e nunca teve profissão certa, contanto com pequenos empregos para não passar fome. Depois da publicação de *Missal* e *Broqueis*, em 1893, o

acredita que o espírito não consegue apreender satisfatoriamente o mundo e os sentimentos. Não é possível traçar um contorno firme dos objetos, ou dos seres, ou das idéias. Por isso, “a obra resultante não é válida por si só, não está acabada de uma vez por todas, ou fechada na sua integridade. Cruz e Souza se esforça pela “transcendência poética, para prolongar o verso em antenas voltadas para um mundo essencial, além da história, do cotidiano, da própria vida” (CÂNDIDO; CASTELO, 2003, p. 295).

De acordo com o desejo de mistério e fluidez dos simbolistas, houve a busca por ritmos mais musicais e insinuantes com recursos expressivos e vocabulário muito peculiar adaptado aos temas prediletos, entre eles o das paisagens vagas, cheias de cisnes, lagos e luas, envoltos em neblinas e em ressonâncias, com reflexo de emoções, espiritualidade. Seus representantes uniram-se por certos ideais comuns contra o espírito positivista das artes, da moral e da filosofia.

Nesse sentido, a natureza e o universal foram desprezados em troca do individual e do sobrenatural, do místico. As palavras são escolhidas pela sonoridade, ritmo, colorido, fazendo arranjos artificiais para criar impressões sensíveis, sugerindo antes que descrevendo. A poesia explorava o inconsciente através de símbolos e sugestões, preferindo o mundo invisível ao visível, querendo compreender pela intuição, buscando uma essência, a realidade situada além do real e da razão, além dos sentidos (COUTINHO, 1999, p. 321-323).

No poema *Antífona*¹², de Cruz e Souza, verdadeiro fundador do simbolismo brasileiro, observa-se que a paisagem, apesar de criar imagens de grande beleza, não aparece de forma explícita (CÂNDIDO; CASTELO, 2003, p. 294). Mesmo dando a impressão de claridade, ela apresenta-se em meio a neblinas e ocasos trêmulos. Como é possível notar na primeira e na terceira estrofes:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
de luas, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Indefiníveis músicas supremas,
harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, tremulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

reconhecimento da opinião literária e do público foi se construindo lentamente, até à glória que hoje o cerca como um dos grandes poetas brasileiros (CÂNDIDO; CASTELO, 2003, p. 393).

¹² Este poema pode ser encontrado na obra *Cruz e Souza* (GONÇALVES, 1982, p. 13).

A contribuição do simbolismo foi mostrar como era possível utilizar elementos da paisagem como imagem, da metáfora, de experiências humanas, numa fusão de significados sem precedentes na poesia.

2.5 No Modernismo

O movimento modernista surgiu em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e, se espalhou depois pelo país, respondendo aos anseios de equiparação da literatura nacional, aos avanços das vanguardas estrangeiras, exigindo a atualização da consciência artística da nação. Não foi claramente delineada a teoria estética desse movimento, mas fica claro que visava reformular o conceito de literatura e escritor, definindo e orientando uma nova renovação. O seu período marcante foi em torno de 1930, quando começa a surgir uma nova etapa de maturação que culmina, como é considerado, no ano de 1945, fim da fase dinâmica do modernismo (CÂNDIDO; CASTELLO, 1979, p. 7).

Essa mentalidade renovadora na educação e nas artes começa a questionar seriamente a legitimidade do sistema político, dominado pela oligarquia rural. A arte e a literatura, antes considerada caprichos de pessoas descrentes do sistema e irresponsáveis, passam a ser reconhecidas como expressão legítima da sensibilidade e das idéias, pois o Modernismo passa a aderir profundamente os problemas da terra e da história contemporânea brasileira.

O que unificava os modernistas não eram postulados rigorosos em comum, mas um grande desejo de expressão livre para falar da emoção pessoal e da realidade do país. Em relação ao estilo, rejeitavam os padrões portugueses, na busca de uma linguagem mais coloquial, próxima do jeito de ser e falar do brasileiro, acentuando a diversidade regional para compreender a unidade nacional (Ibidem, p. 10).

O movimento literário implantado com a Semana da Arte Moderna de 1922 não teve repercussão imediata aqui no Rio Grande do Sul. Um dos principais motivos foi que as produções gaúchas oriundas da nova estética não perderam seus vínculos com o Simbolismo. Outro, é que a ênfase na tradição local, uma das metas do Modernismo, coincidia com os resultados já alcançados pelo Regionalismo (ZILBERMAN, 1992, p.63).

No entanto, o poeta sul-rio-grandense Raul Bopp¹³, autor de *Cobra Norato*, publicado em 1931, está muito mais ligado às vertentes do Modernismo paulista que à literatura gaúcha. Segundo ele, essa obra foi escrita em 1928 para uma “Bibliotequinha Antropofágica”, a qual pertenciam as principais obras produzidas dentro do ideário antropofágico, elaborado por Oswald e Tarsila, visando, naquele momento culminante do nacionalismo, ao “retorno ao Brasil” e à expansão do primitivismo. A identidade e a individualidade nacional foram marcadas por criaturas originárias de um ambiente não urbano e mágico, unificando as fontes nacionais não contaminadas pela colonização (Ibidem).

Em *Cobra Norato*¹⁴, a primitividade e a floresta amazônica com seu mundo mítico significam, respectivamente, o elemento regressivo da Antropofagia e o espaço para sua representação, abrindo caminhos para a nova poética que se constituiu, junto com *Macunaima*, de Mario de Andrade a grande criação do movimento antropofágico. As coisas ainda não têm nome no espaço primitivo e original situado na obra de Bopp. Não há ainda “uma civilização com fronteiras sociais demarcadas ou convenções estabelecidas; diz respeito antes a este mundo em formação, pré-adâmico, que viria a tornar-se um ‘Brasil’, utopia na qual crê o poeta e que constitui na principal aspiração da Antropofagia” (ZILBERMAN, 1992, p.64).

Necessário complemento do Manifesto Antropofágico, a rapsódia amazônica, *Cobra Norato* apresenta diálogos do protagonista com os seres espantados da floresta e do rio, o que forma um coro cósmico desse poema original e ainda vivo como documento limite do “primitivismo” entre nós (BOSI, 2006, p. 369). Os seres e os elementos da natureza possuem características, sentidos e movimentos peculiares aos dos humanos, assim como o eu-lírico narrador, veste-se de cobra e rasteja pela “terra gorda” floresta adentro, em busca de seu objetivo. A natureza amazônica é engolida pelo homem, transformada em definitivo por esta presença. Vejam-se os novos significados que ela adquire nestes versos:

IV
Esta é a floresta de hálito podre,
Parindo cobras.
Rios magros obrigados a trabalhar
A correnteza se arrepia nos redemoinhos

¹³ Raul Bopp nasceu em Tupancreretã, no Rio Grande do Sul, em 1898 e faleceu em Porto Alegre, 1984. Descendente de imigrantes alemães estabelecidos no estado desde os anos 1850, viajou por todo o país, inclusive Amazônia, praticando as mais diversas profissões, desde pintor de paredes até caixeiro de livraria. Já em 1928, ligou-se a Oswald e a Tarsila, padroeiros da Antropofagia. Tornou-se jornalista e diplomata (BOPP, [19--]).

¹⁴ Este poema pode ser encontrado na obra *Antologia poética* (BOPP, [19--], p. 22).

Descascando as margens gosmentas
Raízes desdentadas mastigam lodo
Num estirão alagado
O charco engole a água do igarapé
Fede
O vento mudou de lugar
Um assobio assusta as árvores.
Silêncio se machucou
Cai lá adiante um pedaço de pau seco:
Pum.
Um berro avulso atravessa a floresta
Chegam vozes.
O rio se engasgou num barranco
Espia-me um sapo sapo sapo
Por aqui há cheiro de gente
– Quem é você?
– Sou a Cobra Norato
Vou me amaziar com a filha da rainha Luzia.

Eduardo Guimaraens, poeta simbolista, em seu texto *O 'espírito moderno'...*, publicado no jornal Correio do Povo, em 25 de junho de 1925, viu no modernismo uma contradição que na verdade não existia. Quando os adeptos desse movimento pregavam a universalização da nacionalidade através da literatura, eles visavam justamente enaltecer as diferenças e não a unificação ou a homogeneização do Brasil em relação, não somente à Europa, como às diferentes e distintas regiões do país. Os modernistas previam que a “brasilidade” só se daria através das peculiaridades da nação. Por isso o regionalismo falou tão alto através desse movimento, e a resposta deles a seguinte pergunta de Guimaraens seria, sem dúvida, negativa, pois a maior parte dos escritores estaria predisposta a escrever sobre sua terra:

Devem os artistas do Brasil todo, os do norte, habituados aos calores tórridos e às secas intermináveis e funestas ou às chuvas contínuas e intensas, aos rios colossais que se animam a lutar com o Oceano, às montanhas que sobem a explorar as regiões das nuvens, às floretas cerradas, imensuráveis e gigantescas, devem esses artistas que vivem num determinado ambiente, sentir, pensar e criar de igual, de idêntica maneira aos do sul, acostumados à visão dos cerros e das planuras suaves, acidentadas apenas pelo mar imóvel das coxilhas e das canhadas, às belas serras ondulosas e jamais agressivas, às matas luxuriantes e diversas, mas normais na intemperança, a uma primavera e a um outono, a um inverno e a um verão de ordinário perfeitamente caracterizados, – e tudo isto, como é lógico, influenciando, de modos diferentes, na constituição orgânica, na estrutura psicológica das suas personalidades? (GUIMARAENS, 1925).

2.6 No Regionalismo

O regionalismo é uma tendência às representações das diferentes peculiaridades regionais que vêm sendo observadas na literatura brasileira desde o Romantismo. Não se trata necessariamente de um movimento, e não significa simplesmente a representação do regional, mas a de um regional escolhido de acordo com pressupostos ideológicos, que seguem as convenções estéticas e estilísticas da literatura da época. Segundo José Clemente Pozenato (1974, p. 15), “o regionalismo não implica a realização de uma obra de valor apenas regional”, pois, mesmo a obra de caráter universal é sempre situada num lugar e num tempo, sejam eles reais ou imaginários.

O corsário, de Caldre e Fião, poeta apontado por Guilhermino César (1971, p. 150) como o criador do romance gaúcho, decano do Partenon Literário¹⁵ de Porto Alegre, publicado em 1851, inicia, segundo o mesmo autor¹⁶, o regionalismo brasileiro, cujo tipo humano representado é o homem do campo, que aparece no espaço rural, na época da Revolução Farroupilha¹⁷. De acordo com Antônio Cândido (1979, p. 28), estava lançada uma das correntes mais poderosas da nossa literatura, que chamamos de regionalista, cujos produtos se desprendem, muitas vezes, “completamente dos elementos pitorescos, do lado concreto, da vivência social e telúrica da região. Na maioria dos livros, porém, esta existe como enquadramento expressivo, dando um peso de realidade e um elemento de convicção” (CÂNDIDO, 1979, p. 28).

O regionalismo, no Rio Grande do Sul, abrange quase todo século XIX, acentuando-se na década de 70, com a forte atuação do Partenon Literário, que procurou aproveitar e promover, enquanto matéria de ficção, a paisagem, os temas e a vida peculiar do homem campeiro. Em relação a esse aspecto, Maria Eunice Moreira (1989, p. 41) afirma que o Partenon fortaleceu-se como movimento literário por desempenhar uma dupla função, ou seja, ao mesmo tempo em que reuniu os intelectuais provincianos, promovendo um trabalho de

¹⁵ Em 1868, um grupo de intelectuais porto-alegrenses funda a Sociedade Partenon Literário. Em seus onze anos de atividade, essa entidade literária incentivou várias manifestações artísticas, criou a sua própria biblioteca e incentivou a criação de outras. Utilizou o teatro como instrumento em favor da alforria dos escravos e procurou libertar as mulheres de certos preconceitos, inserindo-as em reuniões literárias. Durante todo o período de funcionamento, o grupo do Partenon defendeu a valorização do folclore, da história e da linguagem regional, ampliando, dessa forma, as discussões em relação ao nacionalismo.

¹⁶ Ver ZILBERMAN, 1992, p. 48.

¹⁷ Regina Zilberman (1992) acrescenta às características do regionalismo enfatizadas por Lúcia M. Pereira, o tipo humano escolhido e o meio, a fixação de determinado tempo histórico, elemento marcante do regionalismo sul-rio-grandense.

organização da vida literária debruçou-se sobre os elementos locais, estimulando a produção e a circulação de obras dentro dos cânones românticos.

Esse regionalismo estendeu sua influência até o Modernismo e ressurgiu ativamente depois de 1930, quando alguns autores como Cyro Martins, considerado sucessor de Darcy Azambuja, apropriam-se da temática regionalista, apresentando-a através de uma ótica social, seguindo os cânones da época (ZILBERMAN, 1992, p. 49). Nessa perspectiva, as transformações que se constataram no campo econômico, político e social, a partir da década de 20, propiciaram o surgimento de uma nova pirâmide social. A narrativa regionalista foi obrigada a encontrar novas temáticas e mudar os rumos da ficção.

O poder de criação no regionalismo sempre teve como célula-máter as sugestões do meio (PEREIRA, 1973, p. 179). Mesmo o romance brasileiro, de forma geral, em todas as suas fases, quase sempre se voltou mais para o mundo objetivo em detrimento do plano moral. Assim, é possível afirmar que a paisagem na nossa literatura alcança dimensões inconcebíveis numa literatura como a européia, por exemplo. A representação paisagística, como discurso de uma região, ao mesmo tempo em que contribui para formar os tipos humanos, os costumes e a linguagem local, e formada por esses elementos tão presentes no regionalismo. A paisagem como forte elemento de sugestão, tem influenciado o poder de criação literária dos nossos poetas, e, conseqüentemente, a formação cultural de um povo.

O Modernismo, acentuando as diversidades regionais para melhor compreender a unidade nacional, reabriu as portas para o regionalismo brasileiro. Segundo Ruben Oliven (2006, p. 22), “o regionalismo aponta para as diferenças que existem entre regiões e utiliza essas diferenças na construção de identidades próprias.” Dessa forma, a cultura e a identidade regional formam-se a partir da representação de um mito local e seus atributos, entre eles, a paisagem.

A paisagem, dentro do contexto regionalista modernista, foi redimensionada pelo jovem contista sul-rio-grandense Darcy Azambuja, que, com o lançamento da obra *No galpão*, em 1925, traz à tona uma nova estética paisagística. A atenção concedida à paisagem sobrepõe-se aos tipos humanos presentes nos contos, mas de uma forma subvertida àquela até então observada nos poetas anteriores. A paisagem é mais uma voz que surge nas narrativas de Azambuja, inovando a prosa da literatura pré-modernista. José Clemente Pozenato (2005, p.10) chega a supor que *No galpão* (1925) influenciou o autor nordestino, José Américo de

Almeida, em sua obra *A bagaceira* (1928), “romance escolhido pela crítica para ser marco do romance modernista brasileiro”, que, ao modo da narrativa azambujiana, mostrava a paisagem não de um modo direto, ou realista, mas poético. Intimamente ligada às personagens, é, de certa forma, um tipo de “paisagem interna” das mesmas.

Segundo Augusto Meyer (1999, p. 305), o jovem estudante, Darcy Azambuja, levou para a Capital as lembranças do encanto das rodas galponeiras da Campanha onde morava e, escreveu,

[...] nas pausas do curso acadêmico, entre o mate e a anedota, uma série de cantos admiráveis, publicados com o título *No galpão* (1925). O sucesso foi imediato, e nenhuma obra de autor gaúcho alcançou até hoje a mesma consagração da popularidade, nem tantas edições amiudadas. Era mais que uma estréia vitoriosa, a reatamento da tradição literária gauchesca em novos moldes, sobretudo a revelação de um verdadeiro mestre do conto; surgia em Darci Pereira de Azambuja (1903) uma espécie de primo-irmão de Simões Lopes Neto, cuja memória, aliás, invocara na dedicatória do livro. Limpidez de estilo, veracidade e fluência da narrativa, uma discreta poesia, [...] e principalmente o gosto de contar sem a preocupação de explicar, [...] são qualidades que justificam e consolidam a popularidade da obra-prima de Darci Azambuja.

Nascido em Encruzilhada do Sul, no ano de 1903, esse autor foi jurista, jornalista, colaborou com *A Federação* e foi diretor do *Jornal da Manhã*, professor de Direito, de Filosofia e diretor da Faculdade de Filosofia da PUC, além disso, atuou como comerciante e promotor público. Foi também procurador-geral do Estado (1933) e secretário do Interior (1935-37) no governo de Flores da Cunha. Fez parte da Academia Rio-Grandense de Letras como um de seus membros e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. Aos 39 anos lançou sua mais vendida e reconhecida obra de cunho jurídico, intitulada *Teoria Geral do Estado* (1942). Outras produções concernentes ao direito, porém de menor impacto, também contribuíram para o enriquecimento da área jurídica nacional como *Decadência e Grandeza da Democracia* (1945) e *Introdução à Ciência Política* (1969). Darcy Azambuja faleceu na cidade de Porto Alegre no ano de 1970.

Entre as obras literárias, depois de *No galpão* (1925), Darcy Azambuja publicou, ainda na temática regionalista, *Contos Rio-grandenses* (1928), *A prodigiosa aventura* e *Outras histórias possíveis* (1939), *Romance antigo* (1940) e *Coxilhas* (1956). No entanto, seu primeiro livro é o mais significativo de sua curta carreira na literatura, onde atuou de forma pouco comprometida com os parâmetros programáticos da época (POSENATO, 1974, p.55), enfocados pela Semana de Arte Moderna.

Com os seus dezesseis contos¹⁸: *Fogão gaúcho*, *Contrabando*, *Carreiros*, *Brinquedo pesado*, *Juca da Conceição*, *Por pena*, *Velhos tempos*, *Querência*, *Charla*, *Dia de chuva*, *Andarengo*, *Lagoa morta*, *Fazendo aramado*, *Beira de estrada*, *Emboscada* e *Passo brabo*, os quais representam a cultura do gaúcho da Campanha do Rio Grande do Sul, suas lidas campeiras, o apego a terra, sua valentia, sua palavra como código de honra, a democracia pampeana, tudo isso já legitimado no imaginário coletivo, a obra *No galpão*, justamente por apresentar-se de forma avessa àquela sugerida na Semana de 22, recebeu o primeiro prêmio de contos da Academia Brasileira de Letras, em 1925. Contista reconhecido na capital federal sem sair da província, considerado o herdeiro de Simões Lopes Neto (1865-1916), Azambuja ultrapassa esse Regionalismo pré-modernista e começa a introduzir uma nova visão literária. Com suas personagens típicas das estâncias e cidades do interior, como o tropeiro, o contrabandista, o carreiro, o guerreiro, a zelosa cozinheira, o fazendeiro rico, o cavalo e o guaieca entre outros, esse autor utiliza uma linguagem de caráter poético e sensível, fazendo das representações paisagísticas um veículo para acentuar os atributos físicos e morais que caracterizam o gaúcho frente aos acontecimentos peculiares àquela região de fronteira com as guerras, as mudanças econômicas e o processo de urbanização daquela época.

No galpão é a obra responsável pelo elo entre o passado nostálgico regionalista e o futuro dessa vertente, que surgirá revelando, sob a ótica negativa, as modificações experimentadas pela economia do país. Tal obra “configura-se como a criação mais importante na década em que a literatura brasileira amoldava-se aos efeitos da revolução modernista” (ZILBERMAN, 1992, p. 80). Nesse sentido, Flávio Loureiro Chaves (2001) considera Azambuja um “narrador de transição” entre João Simões Lopes Neto e Érico Veríssimo.

A Campanha, como na maioria das obras de cunho regional produzidas no Rio Grande do Sul, é o espaço escolhido para tais representações. Destaca-se das demais regiões do estado e do próprio meio urbano, caracterizando-se como o ambiente natural do vaqueano andarengo, do guasca livre, senhor absoluto do seu próprio destino.

Eduardo Guimaraens, nome consagrado na poesia simbolista rio-grandense, em *Um poeta do pampa*, texto publicado logo após o lançamento de *No galpão*, no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, considerava, naquela época, Darcy Azambuja e Simões Lopes Neto os

¹⁸ Para esse estudo foi utilizada a terceira edição de *No galpão*, de 1928, três anos após o seu lançamento. Nas citações será atualizada a grafia das palavras, e, quando forem citados trechos, far-se-á a referência apenas com o nome dos contos e não das páginas, em virtude de considerar-se outros volumes dessa edição uma raridade.

únicos autores a disporem de originalidade para aproximar-se da alma e do espírito, do caráter e do temperamento dos homens que povoaram a Campanha. Ponderando a dificuldade de tal transposição para a arte, Guimaraens afirma que esses autores conseguiram diferenciar o cenário do estado do restante do país, representando em seus contos:

[...] planuras imensas, sulcadas aqui e ali de coxilhas e semeadas de arroz, quase sempre com horizontes amplos e abertos; vastos campos que, incessante fecunda o suor do trabalho, e que por vezes – nem só de pão vivem os homens! – rega o generoso sangue, em defesa de ideais; a sinuosa geografia das suas serras ondulantes, que têm a curva macia dos largos gestos de heroísmo e da bondade da gauchada audaz e cordial; as matarias espessas e selvagens, cerrados claustros de escuridão e de terror, avizinhandos-se de cascatas de água fresca e pura; e, em maior número, pequenas selvas e grandes bosques, os capões, isolados, solitários e de aglomeradas trinchas abertas no emaranhado das frondes (ramificações), por onde a luz do sol se insinua, multiplica e fragmenta em lampejantes fagulhas de ouro, a transformá-los, para as sextas de estância, como sonoros, abrigados e silenciosos caramanchões (GUIMARAENS, 1925).

Segundo Guimaraens (1925), *No galpão* representa a identidade desses gaúchos relacionada a essa natureza peculiar, em cujo ambiente nascem, lutam e morrem, ou por vezes têm que abandonar a tranquilidade da sua “‘querência’ onde o conforto da família e do trabalho feito com essa alegria saudável e forte, são o mais fundo encanto da sua existência, e partem atraídos pelo irresistível gosto das aventuras e das surpresas”.

Esse autor afirma ainda que para observar com profundidade esses tipos característicos, e interpretá-los, é preciso transcender do “sobre-real”. E isso significa, em suma, “o espírito criador em arte, ou seja, a idealização, não transitória, mas permanente e definitiva das coisas e dos seres” (GUIMARAENS, 1925).

Em muitos dos contos de *No galpão*, Azambuja, resumindo a história da literatura sul-rio-grandense, vai dos temas comuns dos assuntos campeiros à tematização urbana. Regina Zilberman (1992, p.79) assinala que, tal procedimento confere a esse autor a importância de fortalecer e ampliar o panorama literário, ao representar em seus contos as modificações ocorridas no setor político, econômico e social da Campanha, em virtude do, então, recente processo de industrialização e urbanização, antecipando a decadência do gaúcho, mito idealizado no Regionalismo saudosista.

3 A PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA

Se a construção de uma identidade passa pela consideração de uma herança e pela preservação de um patrimônio sócio-histórico; e se a capacidade de recordar, preservar e perpetuar um passado faz parte de um sentimento identitário, este último encontra um local de expressão privilegiada nos 'lugares de memória'. As paisagens reais, assim como suas representações estéticas nas obras artísticas e literárias, assinalam, tanto quanto informam, as consciências coletivas emocionais e territoriais.

Mathias Le Bossé

3.1 A importância da paisagem

A escolha do título da primeira obra de Darcy Azambuja denuncia dois aspectos essenciais da mesma. Não é “O galpão”, o que seria simplesmente um espaço. “No galpão” é dentro de um espaço, agora um lugar onde algo pode acontecer, onde pessoas podem estar. Outro aspecto é que nesse lugar, nesse elemento da paisagem, que simboliza a Campanha do Rio Grande do Sul como um elemento histórico relacionado ao homem dessa região, é que será contada a maioria dos casos de *No galpão*. O conto de abertura do livro já apresenta o principal cenário deles:

[...] no galpão, à beira do fogo, os peões também, mateando, contavam os rudes casos. Ora de vida campeira, das marcações ao pó e ao sol, dos dias quentes, dos rodeios pelas madrugadas frescas, de estouros de tropas, e trabalhos e perigos; ora casos de amor, de guerras, de entreveros (Fogão gaúcho).

A paisagem e o contar significam muito mais que o explicar, o esclarecer dos fatos. Azambuja não pretende, em seus contos, criar grandes e ilustres enredos, dramas psicológicos e ações. Não importa onde vai chegar, o que importa é a travessia, o que o leitor “vê” e sente pelo “caminho”, durante a leitura do texto. Nesse sentido, Azambuja lembra a poesia inscrita na ficção de Guimarães Rosa (1908-1967), pois a linguagem paisagística azambujiana insere outras histórias além da linguagem narrativa.

Em Porto Alegre, onde morava, o autor busca inspiração na simplicidade de um homem do campo, ou em acontecimentos que se congelaram no plano da sua memória, para falar poeticamente sobre a natureza, o clima, o sol, a chuva, a noite, os animais e os homens da Campanha, lugar de seu nascimento. Isso não significa dizer que essas memórias, revividas e recuperadas no plano da arte, trazidas à tona através da narrativa e expostas a novas interpretações, sejam compostas somente por belezas. Em muitos contos a violência, presente em muitas épocas no Rio Grande do Sul, transparece inclusive em meio à paisagem, cenário de lutas:

Os piquetes, recuando, estabeleciam já, nas coxilhas, fronteiras, o primeiro contato, quando a coluna acampada se entrincheirava nas cercas meio destruídas e sinuosidades do terreno, estendida em linha simples, com um flanco apoiado no arroio. O centro, desabrigado, valia-se do ângulo morto formado por um plano escampo e os primeiros aclives das coxilhas, – rampas tentadoras para o tempestear das cargas (Velhos tempos).

É na representação paisagística da obra *No galpão* que se encontra a maior contribuição de Azambuja para a literatura brasileira. José Clemente Pozenato, no prefácio de uma edição especial, publicada em 2005, composta por dois volumes, sendo o primeiro sobre

a vida e a obra de Darcy Azambuja, e o segundo, uma seleção de seus melhores contos¹⁹, trata esse poeta como *O aquarelista*. Referindo-se à obra *No galpão*, a paisagem, apresenta “um evidente intuito de ‘poetização’ de cunho pictórico, que de certo modo deixou marcas na prosa narrativa de toda a geração de 1930” (POZENATO, 2005, p. 10). Azambuja parece usar um pincel para formar um cenário. Além disso, com as cores de um amanhecer radiante, ou de “bruma gelada”, ou de um entardecer, “quando o sol vai enrolar-se, lá longe, nas dobras verde-escuras das coxilhas [...]” (Carreteiros), ou anoitecer, quando “a treva começa a encher as baixadas, pendurando-se pelas encostas” (Emboscada), o poeta leva o seu leitor a contemplar todas as cores de uma aquarela.

A importância que o autor dedica à paisagem denuncia-se através das muitas vezes que a palavra *paisagem* é repetida ao longo da obra. Se o horizonte parece próximo e cinzento, como no conto *Carreteiros*, “fecha de tristeza a paisagem”; quando, nesse mesmo conto, sob o ar leve ecoava o chio agudo das carretas que se perdiam pelas ondulações das coxilhas, “animavam de pitoresco a paisagem tranqüila”; o velho Severo, do *Velhos tempos*, ficava imóvel, “vendo dentro de si paisagens mortas e longínquas”; já o moço Sérgio, do *Querência*, vivera na Campanha desde criança, “até fazer-se homem e cada trecho daquela paisagem amiga tinha um pouco dele mesmo da sua vida forte e alegre de campeiro”; o mar verde das coxilhas, nesse mesmo conto, estendia-se e, “do alto em que estava a casa, a paisagem ampliava-se”; mas, em nenhum outro conto a solidão e o silêncio oprimiu e angustiou tanto, “pesando na paisagem”, como em *Lagoa morta*; o consolo do velho Chico Pedro, do *Beira de estrada*, era olhar “demoradamente a paisagem, que havia oitenta anos enchia de tranqüilidade a sua alma de campeiro”, sentado num banco, em frente a sua casa, na sombra das figueiras; e o portão largo do galpão servia de moldura aos peões que, terminado o serviço, tomavam um chimarrão ao redor do fogo, olhando “a paisagem cinzenta” do *Passo brabo*, conto que encerra a obra *No galpão*.

No conto *Fazendo Aramado*, o narrador fala, referindo-se à personagem João Silvano, um dos típicos representantes da figura do gaúcho, que “a sua linguagem mesma adaptava-se ao espírito do que contava”. Na verdade, quem adaptou a linguagem àquilo que contava foi o próprio Darcy Azambuja. E, como a paisagem representa mais uma voz nos contos, a linguagem paisagística também é adaptada aos acontecimentos e aos sentimentos, dos quais o autor deseja falar.

¹⁹ Nessa edição, dez, dos vinte contos escolhidos, são da obra *No galpão* (1925).

Mais que uma voz nos contos, elementos da paisagem também possuem a dimensão do olhar. Logo no primeiro conto, *Fogão gaúcho*, as janelas das casas “abriam pupilas vermelhas e quentes para a noite que ia fora”; no *Velhos tempos*, “da pupila triste das estrelas lágrimas de luz pareciam também cair sobre as tragédias terminadas”; no jardim de Clara, do *Querência*, “entre o branco tapete das margaridas as rosas sangravam e amores-perfeitos abriam pupilas de mistério”. Pode-se dizer que o primeiro olhar se refere às janelas abertas, expandindo a claridade dos lampiões acesos dentro das casas e permitindo aos seus inquilinos o debruçar-se nela para vislumbrar a noite. As “pupilas tristes das estrelas” justificam-se pela tristeza de Severo, pois elas viam, também desoladas, a paisagem desfigurada pelas profundas mudanças trazidas pelo “progresso”. E, justamente porque foi a flor amor-perfeito que abriu pupilas de mistério, fica explícito o jogo de amor entre Sérgio e Clara: quando foram até o jardim colher flores, estas enxergaram-lhes o segredo.

As crenças, os ditos populares, a maneira de expor os pensamentos e as idéias dos tipos humanos que povoam a Campanha de *No galpão*, não deixam de referir-se a paisagem. Segundo o velho narrador de “sessenta e tantos anos de viagem...”, (do conto) *Dia de chuva*, “é dia de parar rodeio nas lembranças...”. Ele afirma ainda que “há coisas que vêm e ficam dentro da gente sem murchar, como uma planta que se agua todos os dias”. Em *Beira de estrada*, o narrador compara a tristeza de Chico Pedro a uma sombra na sua vida tranqüila como um riozinho: “uma sombra de magoa viera toldar aquela vida, até então serena como um arroio a correr em leito de areia”. Nesse mesmo conto, logo em seguida, as árvores parecem prever o triste fato que irá suceder-se na casa: “[...] duas figueiras, imóveis, pareciam cismar, deixando cair às vezes uma folha seca, que era como um pensamento morto”. Não demora, o velho recebe a notícia do viajante Zeferino, que viu o famoso e cruel João Torto “estaqueado, com a cabeça quase separada dos ombros”. João Torto era filho de Chico Pedro, aquele que lhe escutava. Depois disso, o destino do casal de velhos, que recebiam e hospedavam a todos os que precisavam, foi implacável: “num começo de inverno, a velhinha morreu, e o último pé de madressilva não tinha ainda florescido quando enterraram Chico Pedro”. A paisagem, aqui, também serviu como marcação temporal. Como podemos observar, a senhora morreu no inverno e ele antes de terminar a primavera do mesmo ano.

A beleza maior encontra-se na mistura entre o homem e a paisagem, com suas cores, as texturas, os cheiros, os sentimentos, os animais, as plantas. Não se sabe a quem ou ao que pertence cada coisa, pois os matizes que o poeta cria, não permitem distinguir o ser da matéria

ou da arte, um se torna a imagem do outro: “Ao pé da cruz, sobre a grama verde, um ramalhete de rosas frescas sangrava, e perto, de chapéu na mão, a cabeça branca inclinada para o peito, estava o velho Antônio” (Andarengo). De acordo com o contexto, sabe-se que a personagem, o velho andarengo, pára numa tapera, com a desculpa de descansar, e visita uma sepultura (que é de sua esposa e filho), em cujo local nasceram flores, que, na concepção poética do narrador, sangravam. O conjunto das relações estabelecidas no conto, entre Antônio Pala e aquela paisagem, deixa a sensação de vislumbrar rosas vermelhas, que significariam amor, mas elas sangram. No entanto, flores não são dotadas dessa capacidade, e naquele momento, o que sangrava era o coração de um velho que era feito uma tapera andante: “[...] ele também uma ruína; na sua alma de gaúcho errante e triste só existiam as ruínas das vidas e dos afetos que perdera. Como a tapera, vivia lembrando o passado” (Ibidem). Ao mesmo tempo em que Azambuja distorce, poetiza a realidade fazendo as rosas sangrarem, consegue apontar de forma mais aguda a realidade exterior daquela época, cuja violência propiciava muitos tipos de órfãos.

A paisagem “sofre” junto com seu habitante, serve-lhe como espaço e se oferece à contemplação, ao deleite de seu dono e criado ao mesmo tempo. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo afirma: “Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente” (ROSA, 1986, p. 270). Para Azambuja a frase seria, quem sabe: Meu compadre Antônio Pala (ou Severo, de *Velhos tempos*; ou João Silvano, de *Fazendo aramado*; ou Chico Pedro de *Beira de estrada*; ou Tio Laureano, de *Passo brabo*) diria: o pampa é dentro da gente.

As representações paisagísticas transformam-se em um meio pelo qual Azambuja tenta demonstrar o “progresso”, a urbanização do pampa, e, conseqüentemente, a transfiguração da cultura do homem do campo. Elementos que compõem a paisagem, como aramados, fios de telégrafos, o trem, o automóvel entre outros, denunciam a introdução de novos tempos, não somente para aquela cultura regional, mas para o restante do Rio Grande do Sul. O autor não propõe, no entanto, a volta do passado, encontra-se ciente das alterações, inclusive do mapa humano, com o surto migratório. Saudades sim, e por isso ele busca preservar, através da literatura, a visão que permaneceu em sua memória, para não desaparecer da memória coletiva.

Em *Velhos tempos*, a personagem Severo, aos setenta anos de idade, sofre com essas mudanças. Viu os campos serem retalhados em pedaços com aramados e, no seu modo de ver

o pampa “tinham-no deformado e morto, matando-lhe a alma imensa, que era a vertigem de extensão desmarcada”. O velho peão parece ter conhecido, quando jovem, o mesmo pampa de Blau Nunes, personagem/narrador dos “Contos Gauchescos” (1912), de João Simões Lopes Neto: campos meio sem dono, pampa aberta, sem divisas, onde havia apenas o trilho do gado que cruzava entre aguadas e querências, como o próprio Blau afirma no conto *Correr Eguada*: “tudo era aberto: as estâncias pegavam umas nas outras sem cerca nem tapumes; as divisas de cada uma estavam escritas nos papéis das sesmarias; e lá um que outro estancieiro é que metia marcos de pedra nas linhas, e isso mesmo assim, pouco” (LOPES NETO, 1998, p. 59).

Mas o tempo passou e as mudanças vieram. No conto *Velhos tempos*, Severo observa a gadaria de raças longínquas pastando naqueles campos, pelos horizontes verdejavam lavouras de pastos exóticos, enormes renques de eucaliptos que cresciam “com pujança avassaladora, cobrindo a campina de florestas preciosas, onde mais tarde o machado cantaria de sol a sol”. Os tratores, no lugar do arado de bois, coxilha acima, coxilha abaixo, arrastavam baterias de arados, “como monstros possantes e submissos ao homem curvado sobre eles”. Locomóveis captavam água do arroio para os arrozais e, a “água límpida, sugada pelos tubos negros e premida violentamente para as calhas, espirrava pelas fissuras, querendo liberta-se, e parecia chorar”. Como o velho Severo, que via o antigo casarão da estância, berço de gerações, ser demolido e sobre os seus alicerces erguer-se a Granja Nova e em torno dela, florescerem jardins, pomares cuidados, com frutos desconhecidos. Tudo isso representava uma nova cultura, a industrialização do campo, novos tempos, os quais ele não suportou. As pessoas mudaram e com elas a paisagem. O velho guasca não aceitou aquela invasão de novidades que desfigurava os campos, sentindo-se um “estrangeiro em seus pagos transformados”, resolveu partir. Nem ele, nem a paisagem, ambos não se pertenciam, não se reconheciam mais.

Darcy Azambuja tem a visão larga e precisa de um poder de sugestão admirável em seus contos. Eduardo Guimaraens percebeu, ainda em 1925, logo após a leitura de *No galpão*, que o poeta pintava á espátula as paisagens, cenas e episódios que trazia à tona em desenhos e manchas de óleo, “quando as cores exigem delicadeza de toque, em límpidas aquarelas; e as suas figuras surgem, do quadro, vivas porque sentidas, algumas inesquecíveis pelo seu pronunciado caráter de criação definitivas” (GUIMARAENS, 1925).

A força do peso da natureza sobre os seres humanos, fora da cidade e dos abrigos arquitetados pelo homem, faz-se presente nos contos. As personagens, os campeiros,

carreiros, vaqueanos, contrabandistas, como que se encontram imersos no mundo natural. A linguagem de Azambuja se impregna, pois, dessa presença, falando dos tipos de árvores, pássaros, rios, campos, cavalos, bois. A integração de bichos e plantas à fala, ou ao pensamento, pelo ponto de vista que confere aos narradores, serve para avançar mais um traço da caracterização do autor: a de bom observador da exterioridade, a de alguém que ama as belezas da terra.

Numa passagem do conto *Emboscada*, o narrador afirma que “muita gente julga que os bichos não pensam. Pois sim! É que eles pensam, mas não julgam, e, por isso, não se enganam tanto, a si e aos outros, como os homens”. A cachorra Baleia da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, pensava e agia de forma mais sensata que aqueles pobres humanos, desprovidos de linguagem e até de nomes. Alude-se aqui, o dia da festa de natal em que a família, juntamente com o animalzinho, vai até a cidade. Em meio à multidão e ao barulho infernal, Baleia pensa: “Achava que perdiam tempo num lugar esquisito, cheio de odores desconhecidos. Quis latir, expressar oposição a tudo aquilo, mas percebeu que não convenceria ninguém e encolheu-se, baixou a cauda, resignou-se ao capricho de seus donos” (RAMOS, 1998, p. 83).

Já o guaipeca, do conto azambujiano, saiu com o seu dono, que ia a cavalo, num passo ligeiro, sem se importar com a canseira do cachorrinho que lidara com o gado o dia todo. O animalzinho seguia pensando, conforme é narrado, que ele bem sabia aonde o patrão ia... “É naquela casa que tem um cocho de pedra num canto, onde se bebe água. Tem um cachorro preto, grande; mas bem manso. Até um dia deixara-o roer um osso que estava debaixo da carreta” [...] (*Emboscada*). Ao final do conto, que narra uma emboscada, o animal protagonista salva o seu dono, prevendo, seguindo seu faro, teimando às ordens de “Cala a boca!”, atacando e ferindo o inimigo.

Em pelo menos outros dois contos, *Dia de Chuva* e *Passo brabo*, é o cavalo que, não só possui características do comportamento humano, como se sobressai a ele em algumas atitudes. “E por falar em cavalos” – diz o narrador do primeiro – “vou le dizer: os bichos são sempre melhores que os homens”; e segue contando a história da traição da *china* Candoca, “sorte demais pr’a um gaúcho pobre!”, com o amigo de Salustiano, o Monoelito, “um castelhano mui parlante e milongueiro”. O amante tenta fugir com a mulher e o cavalo do marido. No entanto, o animal não se deixa pegar, denunciando os delatores a patadas contra as tábuas. Depois de presenciar o assassinato de seu patrão,

o zaino aplicou as patas na porta da ramada, que saltou em pedaços, e já se veio, aos relinchos, e esteve em cima do Castelhana. Quase lê separou um braço d'uma dentada e, na vereda que veio, com uma pechada de encontros, derrubou o matador, e pisou em cima, a coices, a manotaços, como se vingando.

No *Passo brabo* foi o cavalo tostado que, montado pelo negro Ranulfo, teve que atravessar “o passo [...] que era que nem Uruguai na volta grande”. O narrador, Tio Laureano, contava para os peões do galpão que depois de uma semana de chuva o “arroio estava campo fora” e o peão recebeu a ordem de buscar um médico na vila. Já de volta, tiveram que atravessar novamente o rio. Depois de muitos contras do jovem doutor, o peão teve de amarrar as mãos dele para obrigá-lo a passar. Estavam no meio daquela “água bufando e cor de sangue”, quando o cavalo do médico sofreu um pancada de um galho que descia pela correnteza, pateou e a força da água o levou. Antes, porém, Ranulfo pegou o homem pela cintura, colocando-o em cima do tostado, e foi conversando com o cavalo. Este parecia não ter mais forças, e, então, o Negro “falava-lhe ao ouvido e ele estendia o pescoço, alinhava e vinha [...]”. Laureano, que presenciava tudo, emocionado afirmou: “Les digo! Naquela hora eu senti honra em ter nascido na mesma terra que aquele cavalo! Bicho de alma grande” (*Passo brabo*). O narrador reconhecia-se, orgulhosamente, pertencente à mesma paisagem que o tostado e isso, para ele, era uma glória.

A dedicação e o amor de Ranulfo ao cavalo é destaque em *Passo brabo*. Uma alusão ao oitavo dos *Artigos de fé do gaúcho*, em *Contos Gauchescos*, em que Blau Nunes afirma: “Fala ao teu cavalo como se fosse a gente” (LOPES NETO, 1998, p. 133).

Nesses dois contos fica explícito que esses animais, o guaiepeca e o cavalo, simbolizavam o principal tipo humano representado nos contos: o gaúcho. Percebemos também o grau de importância que Azambuja confere a paisagem, atribuindo aos seus elementos uma força influente sobre o homem. Pampeanos e animais conviviam no mesmo território e simbolizavam uma mesma identidade.

A regionalidade, ou seja, tudo aquilo que traz a marca do regional (POZENATO, 1974, p. 19), possui uma presença marcante nos contos de Azambuja. Alguns aspectos da linguagem e os elementos que compõem a paisagem dos contos identificam-se e relacionam-se com a região da Campanha. Mesmo quando um dos narradores deseja falar sobre algo de caráter universal, como a chegada da noite, ou o raiar de um novo dia, utiliza termos, introduzindo elementos regionais:

Sobre o campo, então, caiu o silêncio também, e a noite foi caminhando, fria, cheia da luz serena da lua e do brilho das estrelas. O vento parou. A geada enfarinhava o capim e os moirões dos aramados. Na linha escura da sanga o açude espraiava a água quieta, que a lua fizera de prata, e, num fio de prata, corria sobre a taipa em longo murmúrio (Fogão gaúcho).

A geada, os moirões de aramados, a sanga prateada e o fio de prata que corria sobre a taipa não compõem uma paisagem universal da noite. Essa noite pode ser observada apenas num determinado lugar, onde se relacionam tais elementos. Também o clarear de um dia no pampa, imerso na névoa, onde as sombras dos capões formam manchas escuras pelo campo, representam uma paisagem peculiar da Campanha:

Tênuas começaram a dealbar no oriente as primeiras claridades do dia. Uma aura leve foi dispersando a névoa adormecida nas baixadas. Em pouco surgiu o sol, longe na imensidão do horizonte, dourando a silhueta dos capões de mato que demoravam no campo como manchas escuras (Contrabando).

Segundo Benveniste (1974), pensa-se um universo que a linguagem previamente modelou. Dessa forma, é possível afirmar que a linguagem utilizada pelo autor representa o mundo cultural ao qual, de alguma forma, já pertenceu e deseja apresentá-lo. O antropólogo Alessandro Duranti (2002) reforça essa idéia de linguagem como um conjunto de práticas culturais, já que para ele o uso da língua é mediado pela cultura. Esse autor observa ainda que os modos de pensar e manifestar-se culturalmente serão limitados pelo modo de pensar da comunidade, o que é consequência das limitações de sua língua.

Os sinais da paisagem, representados por uma linguagem peculiar, não são superficiais e apenas exteriores: ligam a memória individual do autor à cultura de uma sociedade, através das imagens relacionadas a um tempo e a um conjunto de experiências acumuladas e carregadas de significados construídos num grupo de indivíduos ímpar, o qual não só pertencem a uma região, como a constroem em seu imaginário. Seria fácil identificar o local descrito no trecho abaixo, como um abrigo, uma casa rústica, com apetrechos de uso agropecuário, normalmente encontrados no interior e não na cidade:

Encolhido sobre um pelego, um cachorro preto modorrava e, sonhando, mexia com as pernas. Pelas paredes, dependurados, viam-se laços, rédeas e tiras de couro, metidos entre a parede e o teto, ferros de marca com cabo de osso, facão, cabos de relhos. No chão, encostados a parede, couros de rês, arados e outros objetos de uso campeiro. A um canto um tronco de caneleira, já falquejado e furado, estava pronto para substituir a tronqueira rachada da mangueira pequena (Passo brabo).

No entanto, as rédeas de couro, as marcas com cabo de osso, o tronco da árvore caneleira, funcionam, aqui, como símbolos, característicos, de uma determinada região, onde

são encontrados. Então, não se trata de um rancho do Texas, ou de um seleiro, ou de um paiol, mas de um galpão de uso campeiro, onde peões e animais dividem o espaço entre as ferramentas que os auxiliam no trabalho.

Dessa forma, *No galpão* faz parte daquele conjunto de obras literárias que funcionam como manifestação da totalidade dos saberes de um povo, de uma comunidade ou um grupo. Segundo Paviani (2004), elas representam uma

[...] fonte inesgotável de pesquisa sobre idéias, crenças, hábitos, comportamentos, valores, tipos de organização e de instituição, sonhos e desejos, sucessos e fracassos de uma cultura delimitada pela região e, assim vista como síntese orgânica do conjunto de ‘lugares’, de ‘tópicos’, de aproximações e distanciamentos interculturais. (PAVIANI, 2004, p.81)

À cultura pertence a identidade, e ambas são marcadas por meio de símbolos. Uma identidade se forma a partir das diferenças estabelecidas com o *outro*. No conto *Velhos tempos*, fica bem estabelecida a diferença cultural, com a chegada do *outro* que vinha para se estabelecer nas terras tão bem conhecidas pelo antigo peão Severo. O gringo, segundo a visão do nativo, desfigurou a paisagem que explorava, com elementos de outras paisagens: animais e plantas de outro habitat, inseridos no pampa; materiais estranhos àquelas plagas chamavam a atenção de Severo: “via-lhe de longe as telhas francesas, as cúpulas, as torrezinhas pontiagudas, tudo tão leve, tão diferente da antiga” (Velhos tempos).

Essas diferenças podem variar em determinadas épocas e espaços (WOODWARD, 2000). Em outras palavras, pode-se dizer que um homem é aquilo que o *outro* não é, e para afirmar a sua posição ele utiliza símbolos, representações e imagens. A representação:

Inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. [...] Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000, p. 17).

Darcy Azambuja produz e reproduz sentidos aos elementos, introduzidos por meio da representação paisagística de seus textos. Essa é a principal dimensão da paisagem enfocada pelo autor. Em seus contos a paisagem é preta de simbologia, ela expressa os valores, as crenças, os costumes do homem da Campanha. Sua obra expressa, comunica, define uma cultura e, como tal, pode ser considerada uma prática social de significação (HALL, 1997, p. 16).

3.2 Situações da paisagem na ficção

José Clemente Pozenato escreveu, em 1968, um trabalho sobre a narrativa literária que foi largamente usado pelos alunos do curso de Letras. Quase dez anos depois, o autor resolve publicá-lo, através da revista *Chronos*, o que proporciona, para esta dissertação, uma revisão de suas idéias a respeito da dimensão do espaço na literatura, em especial em *No galpão*.

Pozenato (1977, p. 21) afirma que são três as maneiras de se estruturar o espaço narrativo: ou como elemento de sustentação narrativa, ajudando na sua incorporação, que aqui será designada como *paisagem de contemplação*; ou como cenário, pano de fundo, muitas vezes com função ornamental, mas que no caso azambujiano sempre aponta indícios culturais, a *paisagem como cenário*; e, ainda o espaço narrativo visto como elemento de reforço dramático, podendo chegar ao ponto de aparecer quase como uma personagem, a *paisagem como imagem*.

3.2.1 Paisagem de contemplação

Na tese de Ligia C. Moraes Leite, que se transformou no livro *Regionalismo e Modernismo: o “Caso” gaúcho*, ela trabalha com autores sul-rio-grandenses, entre eles Alcides Maya, Simões Lopes Neto e o autor de *No galpão*, Darcy Azambuja. No capítulo três, intitulado *A “mancha” matriz*, Leite focaliza a paisagem presente nas obras selecionadas. Ela afirma que tais representações são paradas descritivas, entremeadas à narração, que suspendem a ação, “visando o efeito estético, o ‘embelezamento’ da primeira, carregada de tropos que se acumulam [...]” (LEITE, 1978, p. 41). Para ela, “o mais grave é, em plena década do Modernismo, os autores regionalistas insistirem nessas ‘paradas descritivas’ que pouca (ou nenhuma) relação estabelecem com o narrado” (Ibidem, p. 42), causando um afrouxamento constante da narração, através dessas “manchas” que se alongam e reduzem os lances da ação a funções mínimas. Leite vai além em seus estudos e prevê que o que ela afirma poderia ser contestado, e então volta a rebater:

Essa afirmação poderia ser refutada com o argumento de que os trechos descritivos podem fazer parte da narrativa, retomando-a num nível metafórico e realizando, na prosa, a projeção dos dois eixos (da similaridade sobre a contigüidade), de que nos fala Jakobson. Acontece que o tipo de descrição, aqui observada, tende a se tornar autônoma e os textos pendem para a “mancha” que destrói o conto. As descrições são, na realidade, verdadeiras *paradas*; não se entrosam no fluir narrativo, não constituem figuração deste, mas rupturas, hiatos, intervalos.

Para exemplificar o que acaba de afirmar, a autora utiliza um trecho do conto *Querência* de *No galpão*, quando Sérgio retorna aos pagos, de trem. Para ela, a passagem transcrita a seguir é “pretexto para uma descrição da paisagem, verdadeira imagem paradisíaca” (LEITE, 1978, p. 42):

Cheia de sol morno e claro, de um lado e outro do comboio fugia a paisagem. Sobre os fios do telégrafo as primeiras andorinhas penujavam-se ou regiravam em vôos rápidos, aos pares. A rebentação da primavera vestia de verde grandes várzeas e pelas encostas frescas estendiam-se tapetes de florinhas pálidas. De quando em quando surgiam açudes, com as margens adoceladas de algas e capim macio; e lagoas tranqüilas, cercadas pelo vôo sereno das garças e socós, numa solidão feliz em meio a extensões ermas. Longe, em cimos de coxilhas, frondes de umbus apareciam, branquejavam paredes, e mangueiras – retângulos de lavouras – estâncias povoando os plainos de trabalho e abundância (*Querência*).

Leite vê essas “paradas descritivas” como uma tensão que se instaura entre o narrar e o descrever. Dessa forma, há uma ruptura que ocorre no texto entre a intenção artística e a referencial, conseqüência da ambigüidade arte-documento.

Para ver a dimensão que a paisagem alcança dentro de um texto literário deve-se resistir à tentação de deslocá-la de seu contexto de tempo e espaço, e cultivar a capacidade imaginativa de incorporá-la ao meio cultural, nesse caso, do conto.

Em relação a Darcy Azambuja, tentar-se-á rever tal posicionamento sobre a paisagem de *No galpão*. O enredo e a ação da narrativa azambujiana são relegados a um segundo plano, favorecendo aspectos da paisagem, costumes, crenças e outros elementos culturais. Um conto não tem que, necessariamente, centrar seu foco nas ações que ocorrem na história que deseja contar. Ele pode contar muita coisa apenas através da linguagem que utiliza e fatos ou coisas que transparecem por meio dela. O seu fim não contém o auge, pois este se encontra na linguagem, na paisagem, nos elementos culturais de época e espaço. Ao contrário do que supôs a crítica, Azambuja não ambicionava criar contos dramáticos, mas sim épicos.

Quando Sérgio, do trecho acima citado, observa a paisagem de dentro do trem, ele está voltando para sua casa, sua *querência*. O olhar que lança sobre o pampa está carregado de saudades e apreensão. Semelhante sentimento impregna Riobaldo, em *Grande sertão*:

veredas, ao rever suas terras: “Saudades, dessas que respondem ao vento; saudades dos Gerais. O senhor vê: o remôo do vendo nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou donde nasci” (ROSA, 1986, p. 153).

Há dezoito meses Sérgio não avistava o seu pampa, sinônimo dos Gerais para Riobaldo, e existia uma grande possibilidade de que passasse muito mais sem vê-lo, porque se encontrava decidido a aceitar o convite de seu comandante para estudar e trabalhar no exército. Voltava para despedir-se da família e do seu chão. É um olhar apaixonado, saudoso de tudo que fez parte de sua infância e juventude, ali Sérgio sentia-se em casa, era a região que lhe pertencia e era pertencente. Por isso parecia uma imagem paradisíaca, mas não significa uma “parada descritiva”, pois em nenhum momento o que é dito na representação paisagística desvincula-se do que vem sendo narrado. Ao contrário, prepara o leitor para viver o impasse da decisão que o jovem soldado terá de tomar: enfrentar o desconhecido ou, simplesmente, ficar e gozar de tudo aquilo que sempre amou: sua terra, sua família.

Além disso, não há que pensar tal trecho como um entrave à história a ser contada. É possível, por meio dos elementos descritos, observar as práticas culturais vivenciadas por aquele povo, naquela época. Os fios do telégrafo simbolizam um dos poucos meios de comunicação naquele tempo; andorinhas, várzeas, açudes, garças, socós, umbus, coxilhas, compõem uma paisagem não tão comum ao restante do país; “retângulos de lavouras” remetem a um tipo de cultivo da terra voltado ao consumo próprio, caseiro, não em grande escala e provavelmente fazendo uso do arado de bois. Tais passagens dos contos vão compondo, na cabeça do leitor, não exatamente um cenário, aonde irá se desenvolver uma ação, mas as mesmas vão formando uma idéia mais orgânica do lugar e seu funcionamento. As coisas vão se relacionando, as cores, os sons, os cheiros, tudo parece que se infiltra através de outros sentidos e não somente a visão sobre o texto que se lê. Azambuja, através da paisagem, prepara quem a contempla em seu texto, para pensar e colocar-se no lugar de suas personagens.

A contemplação da paisagem induz o leitor a conhecer não fundamentalmente o espaço das personagens, mas o que elas pensam e sentem sobre o lugar de onde elas vieram; como se relacionam com esse meio e o que significa para elas. No fragmento que segue, o narrador apresenta uma paisagem de contemplação do entardecer, o que seria um cenário para

o descanso dos carreteiros, e depois, volta a contemplar, agora a noite que se misturava às trevas das baixadas.

De tarde, quando o sol vai enrolar-se, lá longe, nas dobras verde-escuras das coxilhas, as carretas, uma após outra, vão chegando ao pouso. Os carreteiros soltam a boiada, põem o cavalo à soga, arrumam as guascas. [...] Em redor, a boiada vai deitando, esfalfada e tranqüila. Do oriente a noite a pouco e pouco avança, juntando-se aos pedaços de treva que a esperam pelas baixadas, e enche a infinita extensão dos campos. [...] Acende no céu o brilho distante das estrelas (Carreteiros).

A paisagem, de alguma forma, representa para os carreteiros a hora e o local para o descanso; o “teto”, onde irão dormir; e o brilho das estrelas parece trazer o consolo para um dia cansativo de poeira e sol.

A contemplação da paisagem também aparece associada ao amor entre homens e mulheres. No conto *Contrabando*, o Chiru, “novilho de aspa fina”, andava à frente, a cavalo, em marcha, protegendo os companheiros do negócio de contrabando de algum susto, ia pensando na amada, com quem sem demora pensava em desposar. Seus pensamentos pareciam iluminar a escuridão da paisagem e a moça era comparada a um pássaro. Os olhos dessa mulher assemelhavam-se ao infinito e a suavidade das coxilhas. A contemplação dos elementos da natureza estava em seus pensamentos, nos quais a paisagem permanece como referência a coisas boas ou más, belas ou feias, alegres ou tristes:

A sua imaginação abria uma clareira na noite e, num retângulo de sol, via-a, todo o rosto trigueiro da chinoquinha inundado da luz dos olhos. Mais que os lábios úmidos, mais que o pentinho redondo de rola, mais que tudo nela, prendiam-no aqueles misteriosos olhos de mulher, onde havia o infinito e a suavidade das coxilhas, ora banhadas de sol, cantando de vida, ora imersos na saudade e no langor das noites enluaradas (Contrabando)

A paisagem, carregada de sentido e investida de afetividade por aqueles que vivem nela, representa a forma de conhecimento das coisas do mundo. Para expressar seus pensamentos, suas alegrias e suas dores ele faz uso daquilo que conhece, de uma forma comparativa, sempre buscando as coisas de seu meio, as quais ele sabe o que significam profundamente. A afetividade relacionada a esses elementos paisagísticos também influencia nessas escolhas vocabulares. A pretendida de Chiru tinha o “peitinho de uma rola” e nos olhos o “infinito e a suavidade das coxilhas”; Sérgio, do conto *Querência*, aspirava o perfume das flores que Clara exalava. Mas uma das comparações que mais impressiona é a que o narrador do *Dia de chuva* faz para falar da Candoca:

Os olhos da Candoca, patrãozinho... Às vezes a gente estava mui bem conversando em qualquer coisa, e de repente ela erguia o rosto e olhava a gente nos olhos, e a palavra ia mermando, tudo em roda ficava como escuro, e só se viam os olhos dela, longe, chamando... E, sem saber-se como, saia-se dali pensando num lugar estranho, com um varzedo e coxilhas encordoadas, tudo verde, o céu lindo e pontas de gado pastando, uma casa... tudo aquilo da gente... e uns olhos sempre chamando, longe... (Dia de chuva).

Para dizer que os olhos da moça enfeitiçavam aos homens, que estes deliravam e sonhavam acordados, o narrador fala das coisas mais valiosas para eles: campos verdes, “céu limpo”, “pontas de gado pastando”, “uma casa”, tudo isso, na imaginação, era deles, e isso era o paraíso, sinônimo de felicidade, que só se conseguia expressar a partir daquilo que eles conheciam como forma de luxo e prazer. Em estado de alucinação, a paisagem vinha-lhes à mente para exemplificar o grau de satisfação que sentiriam se seguissem o chamado do olhar da Candoca.

Há poesia na prosa de Azambuja. A paisagem é poetizada, o autor não pretende retratar o ambiente, ele busca a essência daquilo que quer mostrar ao leitor, e isso significa muito mais que a aparência, o que justifica as metáforas e as composições “aquarelísticas” do autor. Mais de um crítico comparou-o a um pintor de paisagens literárias, e o próprio autor parece reconhecer-se com tal, quando sugere idéias dessa arte em fragmentos como: “manhãs de bruma gelada, longos meios dias cinzentos, tardes ensombrecidas e curtas – que imensos quadros tristes vai o inverno fazendo pincel do vento na tela errante dos nevoeiros” (Carreteiros). Na verdade, é Azambuja que faz de sua caneta o pincel, nos contos formados por diversos painéis que traduzem as alegrias, as mágoas, as guerras, os amores, o destino de uma das identidades regionais que já fez (ou faz) parte do arquipélago cultural brasileiro.

A poesia está presente na “chama dos fogões que lambe a treva em redor” (Carreteiros); nos “enormes coxilhões redondos, colados, íngremes, como se agüentando uns aos outros para não se precipitarem em desabalo” (Velhos tempos); ou no “rumor abafado da cachoeira, quadras a baixo, afogada pelas águas grossas da cheia” (Contrabando); ou no campo encharcado e frio, onde “as nuvens baixas da garoa vão amortalhando coxilhas, capões de raro abrigo, serranias de outros pagos” (Carreteiros); a poesia se espalha também, através da noite grande, e pelo campo todo branco de geada e de luar, onde “iam as saudades pungentes, a procurar, errantes, outras saudades perdidas e chorar sobre túmulos sem cruces” (Velhos tempos).

A contemplação da paisagem também está carregada de indícios e elementos históricos, entre eles os que simbolizam a própria formação do Rio Grande do Sul: o boi e o cavalo. Este último já se desenvolvia livremente nas planuras do sul, “desde a expedição de Mendonza em 1535” (MEYER, 1957, p. 9). Juntos, o cavalo e o boi, introduzido nas regiões platinas mais tarde, participaram ativamente das lutas fronteiriças do continente, desde as Guerras Guaraníticas até as do início do século XX, momento em que Darcy Azambuja escreve sua primeira obra literária, na qual não deixa de falar nesses animais, entre outros, que tanto influenciaram na cultura do estado:

Pelas lombadas aclaradas de sol e à orla dos capões, pastavam pontas de gado, sob a vigilância dos touros pampas. Cavalos, ao aproximar-se o trem, retouçavam céleres e disparavam, aos pinotes, de cauda erguida; outros olhavam-no com a indiferença de velhos conhecidos. Grandes rebanhos de ovelhas manchavam de pintas brancas as várzeas e encostas, como novelos de lã secando ao sol. Às vezes, nos altos, avestruzes repontavam com os filhotes saltando em redor, e desabalavam em grandes pulos campo fora (Querência).

Nesse sentido, a territorialidade do lugar revela-se pela identidade que se constitui por meio das práticas diárias e dos elementos paisagísticos do território, ao qual pertence um grupo, que define e controla o espaço, através das representações simbólicas sobre este e as relações estabelecidas interna ou externamente.

3.2.2 Paisagem como cenário

Logo no início do século XX, o surgimento do cinema moderno altera as maneiras de olhar e de perceber o mundo, imprimindo marcas profundas na literatura. De acordo com Tânia Pellegrini (2003, p. 30), a câmara cinematográfica desempenhou um papel importante e decisivo, retirando o homem do centro focal, esse centro não existia mais. Na perspectiva da autora “as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, estão impressas no texto literário” (Ibidem, p. 16).

Percebe-se uma conexão sugerida entre as representações paisagísticas azambujianas e os elementos das linguagens visuais. O autor apresenta uma multiplicidade de soluções narrativas que provavelmente se devem aos “novos modos de ver o mundo e de receptá-lo,

instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro a fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica” (PELEGRINI, 2003, p. 16).

Tânia Pellegrini (2003) diz ainda que a diferença entre a literatura e o cinema é que na primeira as seqüências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens. Azambuja parece subverter um pouco o papel da literatura, articulando com imagens, que forma através das representações paisagísticas, aquilo que deseja falar. Assim, é possível afirmar que a representação por meio de imagens influenciou a narrativa azambujiana.

No cinema misturam-se o visível e o invisível. O tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma seqüência de imagens visíveis. O movimento é representado através de imagens dinâmicas, não apenas capturando instantes pontuais como era com a fotografia. A câmera cinematográfica torna-se um olho mecânico livre das imobilidades do ponto de vista humano, “para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia” (PELEGRINI, 2003, p. 18-19).

A representação paisagística azambujiana recebeu essa forte influência da estética do cinema moderno. Ao falar dos lugares onde se desenvolvem as ações, o autor sugere um cenário das ações de um filme. A representação visual que chega até o leitor remete a matriz da representação visual do cinema. O olhar do leitor perpassa as câmeras escolhidas e projetadas pelo narrador de cada conto, e visualiza o filme da paisagem, com a mobilidade de um olho mecânico:

Recém anoitecera. Pelas coxilhas corria o vento frio de agosto. O fogo branco das estrelas pontilhava o céu todo negro, e o cruzeiro, luzindo muito, subia na sua viagem sem fim. Longe, acima dos cerros escuros, a lua tinha aparecido. Na ponta da sanga, o açude espraiava a água fria, onde cintilavam, aqui e ali, brilhos furtivos, como de estrelas que tivessem caído.

Todos os animais dormiam, enrodilhados, pelas tocas e ninhos, num torpor pesado; nem boi nem cavalo caminhavam, e sobre o campo, onde a geada começava a vidrar o capim, um grande silêncio parecia ter gelado todos os rumores. Os moirões dos aramados perfilavam-se campo fora, batidos pelo luar, e eram como gente parada, quieta, escutando o silêncio grande da solidão (Fogão gaúcho).

Este é o cenário de abertura do livro *No galpão*, paisagem do local onde se passará o primeiro conto, *Fogão gaúcho*. O narrador apresenta o lugar para depois introduzir a narradora Tia Silvina, que contará os causos às crianças, na varanda da casa; e o narrador peão, que contará os causos aos seus pares, no galpão. A “cena” se passa num descampado de céu aberto e estrelado; lagoas de águas claras refletiam o brilho das estrelas e os animais, acomodados, dormiam; a geada começava a se formar e o frio deixava tudo em silêncio; os

palanques de cerca, iluminados pela lua, simulavam pessoas paradas a escutar a quietude da noite ou, quem sabe, os causos que eram contados na estância. Como uma câmera que foca de cima o lugar, esse olhar do narrador, permite visualizar o espaço onde a ação acontecerá. Mas a ação, nesse caso, é um pouco diferente daquelas convencionais, o narrador apresenta o ambiente onde outros seus “companheiros” irão atuar. Dessa forma, a ação aqui é o narrar outras ações, e outras que virão nos próximos contos.

Segundo Denis Cosgrove (2004, p. 98), “a paisagem, de fato é uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual”. Darcy Azambuja usufrui desse conceito em relação às representações paisagísticas dos contos. Seus cenários são paisagens no sentido da estreita relação dos seres humanos e seu ambiente. Em *Querência*, aparece um “jardim, – o maior cuidado de Clara – ficava ao lado da casa e era fechado por três altas cortinas de trepadeira. O chão fora bordado de inúmeros canteiros, onde havia desde o trevo à tulipa”. Clara era um moça alegre que sonhava em casar-se com Sérgio para constituir lar e família. O jardim, que cuidava com tanto zelo, aponta esse desejo de beleza e harmonia junto ao seu pretendido. Paul Claval (2004, p. 57), afirma que “não há arte que fale mais das aspirações profundas e dos sonhos de felicidade dos povos que a arte dos jardins: a humanidade não nasceu no jardim do Éden?”.

Os cenários azambujianos já vêm com os indícios das características das personagens que neles atuarão. Quem andaria a cavalo por um cenário em que a “noite pendia para a madrugada, mas a névoa, adensada já nos baixos, cerrava mais a escuridão” (Contrabando)? Passagens onde mal se viam os vultos negros das coxilhas mais próximas, árvores e moitas se diluíam na noite, “fundiam-se na tinta escura, surgindo, de chofre, a roçar os ombros e as bombachas dos cavaleiros” (Contrabando). Às vezes, ao contornarem os coxilhões, as sombras destes “elevavam-se numa grande mancha negra dentro da cerração e pareciam crescer, barrando a estrada” (Ibidem). Contrabandistas, “guasas sem lei”, desertores, seriam personagens dignos desse cenário nebuloso, amedrontador.

Outros, bem diferentes, seriam os protagonistas do seguinte cenário:

Num repecho brabo que a carreta sobe a custo, os bois arfando, esfusia-lhe ao lado o automóvel célere, espantando a boiada e desaparece. [...] Ao topar os trilhos da via férrea, a carreta pára, e cruza o trem rumoroso, estendendo o pavilhão de fumo, em demanda de cidades longínquas (Carreteiros).

Trabalhadores, homens de ofício, carreteiros que ganhavam a vida em cima de carretas que viajavam pela Campanha carregando encomendas, notícias, quinquilharias, miudezas, tecidos, remédios para vender nos bolichos do povoado ou diretos às famílias dos campeiros.

Semelhantes personagens poderiam fazer parte da paisagem de uma estrada batida de sol, aonde iam sumindo “duas carretas, vencendo o último repecho de quem vai à Boa Vista. Mais próxima, descendo ao passo do Sarandi, rechinava outra, de cinco juntas, atestada de carga.” (Brinquedo pesado). Todas ecoando o chiado agudo das rodas, perdendo-se pelas ondulações sem fim das coxilhas, animavam de pitoresco o cenário tranqüilo, “sob a claridade doce da tarde de setembro” (Ibidem).

Recentemente foi lançado o primeiro volume do *Atlas das representações literárias de regiões brasileiras*, e a Campanha gaúcha encontra-se nele contemplada. O seu estudo prevê um “recorte regional que associa o conhecimento específico da Geografia à percepção espacial presente em tramas de grandes obras da Literatura brasileira, sem restringir-se aos limites convencionais político-administrativos” (ATLAS, 2006, p. 5). Seu intuito é o de introduzir na dimensão cultural a análise do espaço geográfico, expondo e fixando uma identidade também ressaltada pelo aporte iconográfico, ou seja, a escrita da imagem, dos cenários regionais na literatura. A idéia de região que perpassa esse trabalho é a de um cenário de vida, num âmbito cultural, “um local de pertencimento, que nasce de uma variada combinação de fatores, indo do simplesmente natural ao sofisticadamente construído” (FISCHER, 2006, p. 8).

Sobre a Campanha gaúcha, como em outras regiões do Brasil, têm-se produzido ao longo dos anos muita literatura, boa ou ruim. O Atlas apresenta como exemplo de literatura de qualidade, que identificaria a cultura da região da Campanha, as obras: *Contos Gauchescos* (1912), de Simões Lopes Neto, *O Continente* (1949), de Érico Veríssimo, *Um quarto de légua em quadro* (1976), de Assis Brasil, *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez* (1990), de Tabajaras Ruas, *A ferro e fogo I* (1972), de Josué Guimarães e ainda o segundo título da trilogia do “gaúcho a pé”, *Porteira fechada* (1944), de Cyro Martins.

Esse estudo da geografia cultural pressupõe que a identidade é o elemento central para a individualização dos diferentes segmentos territoriais. Tal qual se busca afirmar nesta dissertação, fazendo um diálogo entre paisagem, literatura, cultura e região. Pois a ação dos elementos que constituem a identidade de uma determinada região não é invariavelmente

condicionada pela presença de limites político-administrativos, sendo necessário, portanto, a representação de regiões, nas quais a dinâmica territorial se expressa para além desses limites convencionais (ATLAS, 2006, p. 14).

Pelo menos a primeira obra de Darcy Azambuja serviria ao fim acima proposto. Diferentemente de outras obras regionalistas em que o quadro natural é exaustivamente descrito e desempenha a função de cenário ou moldura dos acontecimentos, pouco contribuindo para a compreensão do quadro regional dentro da perspectiva aqui adotada, *No galpão* não trata de forma estanque, separada, o que existe em mútua e permanente interação. Nos seus contos o que importa é a percepção que as personagens têm do meio, as relações que se estabelecem entre diferentes espaços presentes na trama e a dinâmica social a elas subjacente.

No conto *Querência*, quando o narrador fala da ida de Sérgio, da família e da vizinhança, ao batizado das crianças na fazenda do velho Marcos, aparece um dos exemplos de cenários repletos de elementos culturais:

A carroça cheia com as mulheres e crianças, a cavalo Sérgio e o cunhado. Varando o passo, deixaram a estrada e cortaram pelo campo, até a porteira, de onde avistava, num alto, a casa da fazenda. Era uma casa alegre. Branca e verde, entre duas grandes figueiras sempre enfolhadas, um jardim ao lado, galpões cobertos de zinco, mangueiras novas, horta e lavouras descendo pela encosta da coxilha tudo em ordem e capricho [...].

Diante da casa, havia carros e carroças, gente entrando e saindo; cavalos soltos no poteiro. Debaixo das figueiras, os convidados comiam já os assados da novilha carneada ao romper do sol (Querência).

A carroça era para as mulheres, que não deviam andar a cavalo; pontes não existiam, cruzavam-se rios onde desse passo; a porteira significava a fronteira entre o público e o privado; figueiras transformaram-se em símbolos da paisagem pampeana; o jardim indicava a presença de mulheres na casa, principalmente moças casadeiras; galpões cobertos de zinco, mangueiras novas, lavouras e hortas representam poder financeiro e braços para o serviço; e a hospitalidade campeira fica bem explícita diante de um cenário, onde os convidados, na sombra das árvores, saboreiam um churrasco.

Quando Azambuja pensa um cenário não intenta descrever a região como uma área definida e delimitada a partir de aspectos como a vegetação, o relevo, a hidrografia, o clima. Ele concebe o cenário como uma liga de fatores que envolvem necessariamente o quadro natural, mas vai além dele, considerando as heranças de tempos passados, a exploração

produtiva do lugar, as relações sociais que condicionam a ocupação, entre outras. Essa percepção de região do autor perpassa praticamente todos os cenários das narrativas, que dificilmente não se encontra repleto de elementos e práticas culturais que identificam um povo.

Como no cenário de um dia de domingo, no conto *Charla*, “na sombra esparramada do umbu, entre as raízes grossas como lombos de jacarés, os três peões chimarriavam, recostados sobre as caronas”: o umbu, árvore que não nasce em capões, preferindo a solidão dos escampados, lembrando a liberdade e o desapego do gaúcho idealizado, remete a fatos históricos da região da Campanha, da mesma forma, o culto ao chimarrão, prática cultural visivelmente observada até a atualidade, não se restringindo ao estado, sendo levada para o resto do mundo por várias pessoas naturais do Rio Grande do Sul; e a carona, parte dos apetrechos que compõem a encilha dos cavalos, para o trabalho nas lidas campeiras. Nada é deixado de lado, nem nas horas de lazer e descanso.

3.2.3 Paisagem como imagem

Para compreender as paisagens dos contos de *No galpão* é preciso “completá-las” com muito do que é invisível, para ler os subtextos que estão por baixo do texto visível. Os significados desses textos e subtextos mudam com a mudança de perspectiva do intérprete leitor. Para conhecer o significado de um texto paisagístico faz-se necessário preconceber o todo do qual o texto é uma parte. Quando se transpõe as primeiras impressões e aprofunda-se o olhar, começam a surgir relações que vão além das aparentes. A paisagem torna-se a imagem da personagem (suas ações, seus sentimentos), e vice-versa.

Abaixo há apenas alguns exemplos desse processo de relacionamento íntimo entre a paisagem e as personagens, contudo, na realidade, todo o texto de *No Galpão* confunde homem e ambiente, não deixando claro quais características pertencem a cada um, fundindo-os, numa imagem reflexiva, num único elemento.

O conto *Por pena* apresenta tal relação quando compara um tiroteio a um temporal de verão: “É bala que é um castigo. A tal metralhadora, então!... Olhe, quando a coisa ferve, é como temporal de verão. É aquele guascaço de chuva levantando poeira; depois estia, vai afrouxando, e quando é de repente se desata de novo em manga de pedra”. O temporal de

verão é rápido e devastador como um ataque de metralhadora. Uma chuva forte como a imagem de uma “chuva de bala” sugere algo efêmero, mas violento, uma vez que “é gente estrebuchando de um lado, é cavalo pateando do outro, é redemoinho dos entreveros, é um flanco que se solta campo fora como trovoadas, e vai arrebentar lá longe, e volta, corcoveia, vai de novo...” (Por pena). Entre a estrutura e o conteúdo do conto também ocorre uma relação de imagem, pois a forma como o texto é escrito e a história que conta, remetem-se a pólos, se não contrários, extremos. O externo e o interno do fazer literário se fundem em meio aos acontecimentos e seu veículo de expressão. O narrador termina o conto com o relato do fratricídio, de forma abrupta e devastadora, deixando o leitor perplexo como se estivesse diante das destruições provocadas por um forte temporal de verão. Nessa narrativa, “no conjunto, como no pormenor de cada parte, os mesmos princípios estruturais enformam a matéria” (CANDIDO, 1997, p. 4). As imagens do temporal se refletem na guerrilha, as imagens da estrutura do conto se refletem no conteúdo do mesmo. É um labirinto interpretativo onde o leitor atento se perde entre o *externo* e o *interno*, a paisagem e o combate, percebendo-os fundidos de tal forma que não há saída mais prazerosa senão aquela em que se admite o social, o histórico, os personagens e o ambiente entrelaçados às palavras literárias, falando por e através delas, semelhante à dinâmica de um caleidoscópio literário.

A paisagem como imagem da tristeza humana manifesta-se de forma significativa e profunda no conto *Lagoa morta*. O título sugere uma amarga contradição, sendo a água, elemento essencial à vida, associada a um adjetivo que denota o fim dela. No entanto, a paisagem da lagoa morta e seus arredores não contradizem, em nenhum momento, a angústia do viver daquelas pessoas. Seja no inverno, quando “uma densa névoa caía a tardinha, e a solidão e tristeza pareciam crescer ainda mais, submergindo e apagando tudo”, e então sentia-se “como se aquele trecho amargurado de terra se separasse do resto do mundo, onde havia sol e vida, sepultado no frio e no silêncio da bruma”; ou no verão, quando o “o sol torrava a campina, vestia de luz intensa as coxilhas, ressecadas que, ao longe, entre o ar quente que subia do solo, ficavam flutuando num mar de vibrações” (*Lagoa morta*). Nem os animais, presentes nas representações paisagísticas, escaparam do clima de consternação e pesar, pois as “reses e cavalos magros, claudicando, com os olhos cheios de uma grande mágoa resignada, erravam em busca de pasto e água”. No entanto, nenhum “ia refartar-se na grama e na água da lagoa. De longe parados, mugiam tristemente, e seguiam, como se uma força oculta os afastasse dela” (Ibidem).

O clima, os animais e a natureza ao redor eram a própria imagem da desolação dos “últimos destroços da família que vivia na casa da lagoa, arrastando os dias desolados, longe do mundo que os repelia, sombrios e torturados como o sítio de que haviam feito morada” (Lagoa morta). João Nunes ganhara essas terras em troca de serviços prestados na revolução de 1893. Os reflexos do trágico destino da família começam a manifestar-se a partir daí: sua moradia foi uma “recompensa” pelas mortes que causou na guerra. Logo depois de instalados, João Nunes “foi assassinado pelo próprio filho por questões de jogo”; este foi envenenado pela irmã que desapareceu (talvez tenha afundado na lagoa); sobrando a mulher de João Nunes e a nora com um filho. Um tempo depois a criança vaza os olhos da mãe com uma tesoura e, ao final do conto, encantada pela possibilidade de pegar alguns “pintassilgos de peito amarelo e papafigos, indiferentes às pelotadas inábeis do caçador”, adentra a “Lagoa Morta, nome que a sua água quieta e pútrida justificava”, e quando sentiu um dos pés afundar-se no lodo, tentou retirá-lo, mas estava preso e aos poucos ia descendo. O terror apoderou-se do guri e o “lodo cedia sempre, fugindo, numa descida satânica” (Lagoa morta). A velha, sua avó, ouviu os gritos do menino, compreendendo o que acontecia, tentou salvá-lo, e ele:

[...] gritava desesperadamente, debatia-se, agarrava-se com as mãos crispadas os caules dos água-pés, que partiam, negando-lhe o derradeiro apoio. Negra e rápida, a água ia-lhe subindo pelo corpo; a tingiu o peito, encheu-lhe a boca, abafando em gorgolejos angustiosos o último e desvairado apelo. Enfim cobriu toda a vítima e borbulhas grandes brotaram, reluzindo no lençol negro (Lagoa morta).

O ar pesado, onde tudo era ermo e silencioso, a ausência de beleza na paisagem era a imagem do destino cruel daquelas pessoas. Nada superaria a prostração daquela gente, assim como “não havia verão, porém, que secasse a lagoa” (Ibidem). Ela permanecia como um oásis em meio à campina seca, mas ninguém podia beber de sua água sem pagar com a vida. Passavam sede bem perto da fonte proibida. A lagoa era morta, e tudo ao redor expirava, padecia, sofria. Na “alta noite, vozes lamentosas acordavam o silêncio do descampado, enchendo-o de rumores sinistros e de gemidos, e um cachorro, que nunca fora visto, ululava em desvairo ao céu sem lua” (Lagoa morta). A paisagem contaminava as pessoas ou as pessoas contaminavam a paisagem de tristeza e pesar.

No inverno submergia e apagava tudo, no verão o sol torrava a campina; a lagoa não matava a sede de ninguém e era uma ameaça aos homens e animais. A casa não tinha quintal nem horta, “era de pobreza e melancolia a impressão que dava o casebre, isolado naquela extensão erma da campanha” (Ibidem). Ficava entre uma figueira brava, árvore que tem espinhos desde a raiz até as folhas, produz um fruto viçoso, porém não comestível, e um

cinamomo, segundo a crença popular, de folhas e frutos tóxicos, que ao ingeri-los a pessoa fica avariada, louca, e a superstição também relacionou essa árvore com um efeito especial sobre os raios, afirmando-se ora que os atrai, ora que os repele²⁰. Cada elemento da paisagem encontra-se impregnado de amargura e dor, assim com cada personagem da narrativa.

João Nunes trazia consigo a lembrança da violência de uma guerra, que, segundo Darcy Azambuja²¹ “é o mais espantoso e inexorável pecado do homem, porque é o produto ou a ocasião ótima de todos os outros pecados” (2005, p. 78). O filho tornou-se um parricida, a irmã o matou. O neto de João Nunes cegou a própria mãe e sucumbiu na lagoa, como numa areia movediça. Ao final do conto restam a cega e a viúva (que perdera não só o marido, mas também o filho, a filha e o neto). A representação paisagística reflete seus personagens, no entanto, enquanto a cega não vê a paisagem, um elemento desta observa, no último parágrafo do conto, aquilo que o olhar humano não alcança: “na outra margem, o *João-Grande* solitário, com uma perna encolhida, olhava com os olhos piscos que sabe o que, no fundo ignoto e negro da lagoa” (Lagoa morta). Talvez a complexidade do homem, com suas guerras, vingança, ódio, destruição. E tudo isso não passou despercebido pela paisagem que chegou a ser “quase alegre, quase feliz” (Lagoa morta), mas na maioria das vezes morta, como a alma daquela gente.

Teceram-se lendas sobre aquelas paisagens, “tida como amaldiçoada pelo céu” (Lagoa morta). Coisas estranhas aconteciam naquele lugar assombrado, almas do outro mundo saltavam na garupa dos cavalos dos viandantes que circundava a lagoa pela estrada. Contavam ainda que “quem passasse fora de horas, de escoteiro, ao vencer certa coxilha sentia o sangue gelar ao canto lúgubre do urutau em capão próximo, cortando o negror da noite com a modulação de agouro de má sorte”. Chamas verdes vinham da lagoa e enrolavam-se nas patas dos cavalos; em noites de sexta-feira, corcoveavam nas coxilhas mulas sem cabeça, em corridas desgarradas. Tais “inzonices” vinham da “própria tristeza convulsa na paisagem”. Todos os que podiam evitavam o sítio assombrado, “passavam por longe, apressados, e só de dia, que de noite os maus encontros eram certos” (Lagoa morta).

²⁰ Ver Enciclopédia Brasileira Mérito, v. 5, p. 445.

²¹ Conferência no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, em 1946, durante homenagem ao general Mascarenhas de Moraes, comandante da Força Expedicionária Brasileira – FEB, que lutou na Itália contra o nazismo nos últimos anos da II Guerra Mundial.

Segundo Paul Claval (2004), as paisagens, como objetos de investimentos afetivos, podem suscitar muitos tipos de significados e sentimentos, entre eles o temor, pois encontram-se carregados de poder numinoso. Para as pessoas que vêem o lugar dessa forma, é perigoso visitá-lo, pois são freqüentados por espíritos; estão lá para lembrar que existem outras realidades além daquelas do mundo visível. O reconhecimento do sítio da “Lagoa morta” como misterioso significa que “as realidades sensíveis têm menos força, menor significação que aquelas do além, das quais os espíritos humanos têm necessidade de se beneficiar para descobrir o que deve e o que não deve ser o mundo, para fixar as fronteiras do bem e do mal e para dar a todos razões para esperar” (CLAVAL, 2004, p. 52).

Há um conto de *No galpão* em que parece ocorrer uma situação inversa a essa da imagem paisagística intensamente relacionada, ou refletida nas personagens e suas ações. Em *Brinquedo pesado*, Florêncio Souza, “um velho mui buenacho e trabalhador”, perde a visão depois de acender um cigarro num graveto do fogo, que explodiu e “espalhou brasas e tição p’ra todos os lados”. Tratava-se de uma brincadeira de mau gosto que o dono das terras, onde os carreteiros acampavam para passar a noite, fizera, por não se agradar da presença deles ali.

Florêncio passou a noite sofrendo de dor, “e dava gemidos que cortavam a alma” (Brinquedo pesado). Quando clareou o dia ele não enxergava mais. E, ao contrário do conto anterior, a beleza da paisagem recendia por toda a parte:

E a manhã estava tão linda... tudo claro de sol que Nosso Senhor fez pr’a todos. O campo verde com rebentação de setembro, florejando de bibis e malmequeres; o marulho do arroio lá embaixo, os bois pastando na costa do aramado, e entre as carretas, a fumaça dos fogões subindo direito no ar; tudo claro, até o céu, de tão azul (Brinquedo pesado).

Para o velho Florêncio “tudo estava escuro para sempre”. E nesse momento o narrador se pergunta “pra que tanta claridade e quietura rodeando aquela desgraça sem consolo? Até um cardeal veio cantar num camaralá perto” (Brinquedo pesado).

Depois de estabelecer tantas relações entre a paisagem e seu habitante, a única explicação para que Azambuja criasse uma imagem antagônica entre a personagem e o seu cenário é que nada nem ninguém nesse mundo conseguiria explicar até onde pode chegar a estupidez da crueldade humana. Zé Venâncio não tinha a intenção de cegar um trabalhador, pai de família, mas é difícil explicar que alguém possa cometer tamanha maldade sem querer. A paisagem não “entendeu” o que acontecera. E entre os carreteiros “cada qual queria

explicar o caso, mas ninguém atinava. Pr'a dizer que foi bomba, não foi. Pedra não tinha no fogo, que às vezes as que têm água dentro arrebentam. E o que era, o que não era, até hoje não se sabe" (Ibidem).

A representação paisagística não condiz com a dor e o desespero de Florêncio Souza. Ela apresenta-se indiferente diante de seu sofrimento, como ele diante de suas belezas. Homem e paisagem estão cegos, por isso ambos, mais uma vez, se igualam, se refletem. E então, novamente, Azambuja mostra uma harmonia de conjunto entre os cenários e as personagens, enquadrando-se estas naqueles, sucedendo-se as aventuras, os incidentes, as experiências, as peripécias, o mais naturalmente possível.

4 OUTRAS DIMENSÕES DA PAISAGEM EM DARCY AZAMBUJA

A ordem pode ser ao mesmo tempo necessária e natural (em relação ao pensamento) e arbitraria (em relação às coisas), já que uma mesma coisa, segundo a maneira como a consideramos, pode ser colocada num ponto ou noutro da ordem.

Michel Foucault

Se no capítulo anterior a análise voltou-se para o estudo de uma possível interpretação literária dos contos em relação às representações paisagísticas, agora se busca ampliar o olhar para o contexto histórico e social do Rio Grande do Sul, que não deixou de influenciar a paisagem presente em *No Galpão*.

A Campanha sempre serviu, na Colônia e no Império, como proteção fronteiriça nas lutas para preservação do território, diante dos diversos tratados e mudanças de divisas entre o

Brasil e vizinhos, hoje chamados Uruguai, ao sul, e Argentina, a oeste. Muitas cidades formaram-se a partir de seguidos acampamentos de campanhas militares: por isso o nome Campanha pode ter sido assim utilizado, além de estar também relacionado às pradarias, imensas planícies de campos limpos e áreas levemente onduladas. Nessa região os rios não são abundantes, mas a umidade é assegurada pela água da chuva que fica armazenada em valas de escoamento, as chamadas *sangas*. Em outras palavras, fisionomicamente, a Campanha “é uma terra de suaves colinas e montanhas de contornos arredondados, com os flancos e os tropos cobertos de pastagens, e os vales assinalados por longas e estreitas faixas de matos de galeria” (RAMBO, 1954, p. 16). No dizer de Costa (1988, p.16), a Campanha foi “considerada uma região no sentido de envolver uma paisagem relativamente uniforme e um ‘gênero de vida’ específico, representado pela criação de gado em suas grandes propriedades campestres, a herança cultural lusa e espanhola e as práticas tradicionais do gaúcho”.

Azambuja representa essa paisagem. Através do olhar saudoso de Sérgio, do conto *Querência*, para dar mais um exemplo, o narrador fala da paisagem que começa a surgir, da janela do trem: “ao primeiro relance de olhos reconheceu os seus campos natais, os campos da fronteira, estendidos em planuras escampas, ondulados em suaves coxilhas, com tom de verde amarelado das pastagens, sobre as quais, desabalado, fileteava o comprido trem [...]”.

Segundo Jean Roche (1966, p. 52), a Campanha gaúcha é o “domínio da pradaria”. Os contadores dos causos de *No galpão* referem-se a esse tipo de solo como *campos limpos*, ou *campos sujos*: “cobertos unicamente por gramíneas”, ou “salpicados por agrupamentos de árvores e formações arbustivas”. Antônio Pala (Andarengo), Severo (Velhos tempos), João Silvano (Fazendo aramado), Chico Pedro (Beira de estrada) ou ainda Tio Laureano (Passo brabo) falariam, ainda, em *campos finos* e *campos grossos*, para classificar em partes a região em que “a monotonia e a grandiosidade da paisagem dão-nos a mesma impressão de imensidade. Nenhuma outra região permite compreender, de uma só vez, a escala e a alma dessa porção do continente” (ROCHE, 1966, p. 56). A denominação “O Continente” não se referia somente à região da Campanha, mas a toda a província de Rio Grande. Além disso, Jean Roche afirma que:

A facilidade de comunicação, a abundância de águas, a relativa segurança das elevações do relevo, a riqueza garantida pela criação de gado fizeram dessa região natural a primeira “região” do Rio Grande do Sul, região geográfica perfeitamente caracterizada, onde o gênero de vida dos homens coincide com os limites naturais da vegetação (Ibidem, p. 57).

Essa idéia de imensidão e harmonia também passa pelo olhar de Severo, em *Velhos tempos*, quando, decidido a abandonar aquilo que fora sua casa, seu chão, apeia do cavalo e observa: “Dali, daquele alto, divisava quase todo o campo da estância, a prolongar-se, a estender-se indefinidamente para o norte. Batia-lhe em cheio o sol e, claro e verde, desdobrava-se todo a vista e ondulando ia morrer no amplo horizonte sem bruma”.

Associada a essas características do quadro natural, a criação de bovinos, eqüinos e ovinos, atribuíram individualidade a essa região que ao longo dos anos converteu-se em pecuária extensiva, com baixa densidade demográfica. A partir da década de 1920, esse cenário transformou-se com a introdução da lavoura de arroz, intensificando as mudanças em algumas décadas, com o cultivo de soja, a vitivinicultura, entre outras, associado à modernização das técnicas de criação de gado.

A paisagem da Campanha, lugar de fronteira oscilante onde ocorreram diversos conflitos armados, com seus campos de topografia suave, contrastante com o resto do território nacional, com seus invernos rigorosos, em que o vento Minuano “tortura o vivente”, emprestou, durante décadas, maior personalidade, no imaginário social, ao estado e seu típico habitante. Essa região, com suas guerras, seus heróis, suas lendas, sua paisagem, seus habitantes – estancieiros e familiares, índios, negros escravos, agregados, castelhanos, contrabandistas, mercenários – constituiu-se em matéria ricamente explorada pela farta literatura sul-rio-grandense (ATLAS, 2006, p. 33).

A Campanha, como qualquer outro lugar, “repousa sobre sua própria história e constitui o foco único, emissor e receptor de sua singularidade em um espaço de relações com outros lugares, próximos ou distantes, reais ou imaginários, assimilados ou rejeitados” (LE BOSSÉ, 2004, p. 172). No entanto, por muitos anos, ela permaneceu como referência da identidade sulina, sendo que o espaço e o poder latifundiário subjugavam outros espaços e outros pretensos poderes no estado.

A paisagem é um fator determinante do caráter social e cultural das sociedades. Porém, quando acontece de um lugar impor-se hegemonicamente sobre outro, isso não significa que o campo da atividade humana é determinado pela moldura material do meio ambiente, mas, sobretudo, que “a paisagem é o lugar de superposição de jogos de poderes e de símbolos que têm influência na imaginação dos homens” (GANDY, 2004, p. 86).

Na obra *Fundamentos da cultura rio-grandense*, Balduino Rambo (1954, p. 15), no capítulo intitulado “A fisionomia do Rio Grande do Sul”, afirma que “nada está na mente que não esteve primeiro nos sentidos” do homem. Ele diz ainda que grande parte do que compõe um pensamento, ou um conceito provêm do que é externo; “seus símbolos e suas analogias, suas luzes e suas trevas, suas auroras e seus ocasos acompanham o homem desde os primeiros albores da inteligência, até o derradeiro crepúsculo da vida” (Ibidem). Toda a vida intelectual, volitiva e emocional está carregada de imagens, lembranças, situações concretas radicadas na paisagem em que se nasceu, cresceu, trabalhou e morreu.

A querência, para a personagem de Sérgio, muito mais que o amor da moça Clara, influenciou na decisão que mudaria o seu futuro. Ele sentia que era profundo o sentimento que o ligava a seus pagos, “era a sua querência... Nunca poderia abandoná-la, nunca poderia trocá-la, assim amiga e tranqüila, por outras terras de inquietas ambições e duros egoísmos. E era feliz, sentindo-se definitivamente unido à sua terra e à sua vida antiga” (Querência). Separar-se dela seria um castigo. Como aquele, aplicado pelo bando de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, ao então inimigo Zé Bebelo: “Titão Passos disse: – ‘... Então, ele indo pra bem longe está punido, desterrado. É o que eu voto por justo [...]’” (ROSA, 1986, p. 241).

Fazem parte da paisagem da Campanha, dentro do imaginário social presente nas representações de Darcy Azambuja, que exaltam os valores culturais reproduzindo-os e dando continuidade aos seus significados, dois elementos que não estão necessariamente relacionados ao ambiente físico, mas ao mesmo tempo tornaram-se imprescindíveis ao ambiente cultural do pampa: o chimarrão e o churrasco.

Numa roda de parceiros, no galpão e/ou perto de um fogo de chão, o chimarrão acompanha a conversa e segue mesmo depois que acaba a *Charla*, nome do conto azambujiano que deixa explícito o ritual do mate: “quando se acomodou de novo, o índio Libório, que cevava o mate, alcançou-lhe a cuia”. Era dia de folga e alguns peões permaneceram pelas sombras dos galpões, “o Fidêncio estendeu-se sobre a carona, de barriga para cima, olhando distraído a galharada forte do umbu e o céu, de um azul de aço, onde vojavam dois corvos procurando o frescor das alturas”. Mais tarde,

[...] de entorno vinha o bafô quente da resolana, que fazia tremer o ar. Não se via uma rês no campo. Os cachorros estendiam-se de fio comprido no costado do galpão, onde a terra era fresca. As galinhas ciscavam pelo terreiro. Nenhum rumor vinha das casas, pois toda a família fora a passeio, e os peões, como fosse domingo,

tinham-se cortado cada um a seu rumo; só aqueles três permaneciam, como velhas donas, verdeando (Charla).

Encontravam-se “verdes” de tanto tomar mate, mas, para uma nova rodada de causos: “– Banque-se, paisano. Che, Flores, vai mudar a cevadura, que esta nem pra mate de paraguaio presta mais. Enquanto o Flores punha fora a erva, encheram a chaleira e atiraram mais uns pausitos no fogo” (Charla). Uma mesma cuia passava de mão em mão e a conversa fluía: “– Aí vai a cuia. Na casa do Josino Três Sete? O que foi que houve? O Fidêncio pegou a cuia que o Libório lhe alcançou, “acendeu nas brazas o baio que fechara e, entre largas tiradas de fumaça” (Ibidem) seguia contando.

Já, a personagem de João Silvano, do conto *Fazendo aramado*, além de alambrador e contador de causos, “tinha orgulho de ser bom assador” de churrasco. Quando se aproximou à hora do almoço, o peão, depois de fazer o fogo no chão, tirou a manta de carne gorda de um saco branco que tinha ficado pendurado num galho de “capororóca”, furou-a em três lugares e enfiou o espeto, estaqueando um pauzinho na parte larga daquele pedaço. Em seguida, mexeu nas brasas e fincou uma forquilha no chão para apoiar nela o espeto e assar a carne. Sentado “quase em cima do fogo”, João Silvano, pitando e tomando mate, “virava de vagarzinho o espeto”, até que a carne “coloreou-se enrugou, e depois fez-se ouvir um leve crepitar”. Aquele cheiro que vinha da graxa que pingava nas brasas atiçou a peonada a se acercar ao acampamento e, enquanto esperavam o almoço, mateavam e proseavam, pois ainda faltava o tempero da carne:

Aí, João Silvano retirou a carne do fogo, deu-lhe pequenos talhos, esburrifou salmoura com um molhosinho de carqueja e pô-la de novo assar. A todas essas, conversando sempre. Quando julgou pronto o assado, fincou o espeto no capim, chairando a faca, e:

– Cheguem-se, moçada, que isto é churrasco e algo mais (Charla).

Tanto o churrasco como o chimarrão, que serviam para aproximar ainda mais os pares das lidas campeiras, eram apreciados em campo aberto, de baixo de uma sombra larga de algum umbu, ou mesmo no galpão. Nesse sentido, a paisagem torna-se uma vivência, afirma Giles Sauter²², é marca e matriz do ser humano, argumenta Augustin Berque²³.

4.1 Paisagem: a fonte de um mito

²² Ver CORREIA; ROSENDAL, 2004, p. 8.

²³ Ibidem.

A partir de 1870 a face econômica e política do estado sofreria alterações. A Campanha deixa de representar o Rio Grande e passa a ser redefinida como um espaço regional, ao lado do novo espaço que surgia com a formação de uma classe de pequenos produtores agrícolas e comerciantes descendentes de colonos alemães (no estado deste de 1824) e italianos (após 1875) (COSTA, 1988, p. 42). Além disso, o surgimento das cercas de arame, a introdução de novas raças de gado, o incremento da rede de transportes geraram uma modernização sem precedentes na campanha. Peões, posteiros, agregados e afins, não serviam mais àquele modelo pecuarista simplificado, com pouca demanda de braços para as lidas do campo ou da lavoura.

É esse o momento histórico do Rio Grande do Sul que vive a personagem de Severo, no conto *Velhos tempos*. Por meio dele é possível ter uma idéia do que representou para o homem do campo a transformação paisagística da Campanha que, na realidade, apenas refletia as alterações políticas, econômicas e sociais da época. Para o velho Severo, que representa a classe de peões de estância, o que mais provocava tristeza eram as mudanças verificadas na paisagem: as cercas que matavam a alma imensa do pago, as reses e os cavalos de raças estranhas, as lavouras de pastos exóticos, as árvores plantadas com destino certo para o corte e a venda lucrativa, a invasão do *gringo* na Campanha, o pago do gaúcho. O preconceito contra as mudanças estava presente em seu modo de pensar, que via na paisagem o que significava seu lar, sua segurança. Criado e acostumado a ver nas lidas campeiras, muito mais que um trabalho, um meio de vida em que a forjada democracia do pampa o induzia a pensar que era rico, possuindo apenas um cavalo. O velho se sentiu “estrangeiro em seus pagos transformados” (*Velhos tempos*).

A paisagem representada nos contos, ao oferecer aos leitores os símbolos e mitos unificadores que servem de fator de resistência à mudança de base de estabilidade, favorece a ancoragem espacial e temporal de uma identidade territorial e a transmissão da mensagem identitária dentro e fora do território (GOTTMANN apud MONDADA; SÖDERSTRÖM, 2004, p. 168). Mensagem que é transmitida, por exemplo, pelo velho Severo, último peão a sair da estância, onde se erguera a “Granja Nova”, e onde ele, a contragosto, como querendo humilhar os novos empregados que vieram trabalhar na granja, contava sobre os *velhos tempos*, o passado, todo de lutas e glórias nos seus pagos: “ – Foi logo depois do Passo da Pátria. Estávamos acampados assim numa recosta, na beira dum mato ralo. Quase toda a cavalaria meio cansada, mas como aspa de novinho, de afiada [...]” (*Velhos tempos*). Na

partida para uma nova vida, rumo incerto para Severo, ele lança um último olhar à paisagem e imprime, mais uma vez, a identidade que a sociedade hegemônica buscava firmar no imaginário social sul-rio-grandense:

O velho entrevirou-se no lombilho e olhou mais uma vez para trás. Lá longe, no alto, entre figueiras, estava a estância velha; um pouco à esquerda, no vale, a Granja, cintada pelo arroio, e no fundo do horizonte, que começava e esfumar-se, a linha escura da serra. E adivinhou, mais do que viu, outros sítios conhecidos: o capão Grande, com troncos de taramã clareando à incidência do sol, a restinga, o Umbu, a estrada das tropas. Todos os pagos: toda a sua vida. A sua e a dos seus antepassados, nascidos ali e dali irradiando pela campanha em longos anos de lutas e trabalhos. E ele, agora, ia abandonar o cenário de tantas existências queridas. Tinha que ser. A vida nova repelia-o (Velhos tempos).

De acordo com Sergius Gonzaga (1980, p. 120), “despejados de seu espaço ou simplesmente ameaçados pelo colapso de um capitalismo arcaico, os trabalhadores assumiam uma concepção idílica do passado”, cultivavam a nostalgia de um mundo tradicional, anterior à ruptura modernizadora, mas não empunham armas para enfrentar a estrutura vigente. O clima saudosista dos dominados impedia qualquer manifestação contrária ou violenta contra dominadores. Ambas as classes assistiriam à restauração de um hipotético paraíso perdido, de uma paisagem utópica, exclusivamente na esfera da linguagem oral e, depois, escrita, criando-se assim, pode-se dizer, um saudosismo benigno, não-virulento, que mais tarde na “fantasia de uma comunidade humana ideal, localizada no passado remoto, ganharia importância” (Ibidem) e transformar-se-ia no atual “Movimento Tradicionalista Gaúcho”, o MTG.

O Rio Grande consolidou a sua expressão de forte identidade regional, sem possuir necessariamente o perfil gauchesco, que começou a ser inventado, de forma gradual, a partir do imaginário da Campanha Gaúcha, que representou, por muito tempo, a primeira e mais importante região reconhecida pelo restante do país. Além de ser distinta pelo seu valor bélico, já que chegou a ser, durante décadas, uma das principais forças militares brasileiras, foi espaço da primeira e rústica indústria sul-rio-grandense, a empresa do charque.

Quando, em 1868, a Sociedade Partenon iniciou a formação do sistema literário rio-grandense, foram louvados os tipos representativos mais caros à classe dirigente. Gonzaga (1980, p. 125) afirma que se sedimentava ali o começo da apologia de figuras heróicas elevadas à condição de símbolos da grandeza de um povo. Os paradigmas de honra, liberdade e igualdade procedentes da Revolução Farroupilha, tornaram-se essenciais ao futuro mito do gaúcho. Se por um lado Darcy Azambuja segue o rastro dos integrantes da Sociedade, louvando e enriquecendo o mito gauchesco, por outro, ele mostra, também, o começo da ruína

do sistema latifundiário e a transformação dessa paisagem, apontando, com isso, as mudanças sociais, políticas e econômicas daquele momento histórico da região, cujo futuro não mais comportaria o gaúcho. Cyro Martins é quem virá, mais tarde, também pela literatura, representar a conflitante realidade do peão deslocado da sua paisagem, nos três livros que se transformaram na trilogia do gaúcho a pé: *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e *Estrada aberta* (1954).

Darcy Azambuja, juntamente com seus antecessores, antecipa, com as representações paisagísticas da Campanha, o lugar, o ambiente e o cenário de onde virá surgir o *gaúcho*, o mais forte mito do estado. O tradicionalismo, forjado a partir de 1947, por um pequeno grupo de estudantes secundaristas, converteu o pampa em “espaço” imanente da identidade, o lugar legitimador do rio-grandense. Inicialmente, essa conversão tinha como alvo o poder estatal e mais tarde, a sociedade civil. Seus intelectuais criaram sistemas de visão regional e comportamental para serem cultuados, estabelecendo dogmas. A partir de um epicentro imaginado em Porto Alegre, foram se expandindo e se reproduzindo. E, permanentemente, inclusive nos dias atuais, progridem, inventando regras a serem repetidas.

Um tipo cada vez mais genérico vai surgindo das práticas do cotidiano, das manifestações da cultura popular e do conjunto de discursos (jornalísticos, literários, políticos) da cultura das elites que reforçariam os predicados de uma figura humana completamente dissociada de uma camada específica da população. Segundo Sérgio Gonzaga (1980, p. 119), “isso quer dizer que qualidades mitológicas e niveladoras, emprestadas ao homem da campanha, já estavam mais ou menos desenvolvidas antes do triunfo definitivo do gaúcho, em sua condição de símbolo do universo pastoril”, fato que ocorreria nas últimas décadas do século XIX.

Embora o espaço de vivência do gaúcho tenha sido a estância, historicamente de baixa sociabilidade, os Centros de Tradições Gaúchas atuam com força total em regiões, como a de imigração italiana, cuja paisagem impede as lidas que eram praticadas pelo *guasca* livre e destemido dos pampas.

A Campanha representou o espaço da cultura dominante. O imaginário social presente em todo o Rio Grande do Sul partiu dela. Foi da Campanha a paisagem que se perpetuou como ambiente cultural do gaúcho. O grupo cuja dominação estava baseada objetivamente no controle dos meios de vida, ou seja, terra, capital, matérias-primas e força de trabalho, foi, na

formação do Rio Grande do Sul e durante três séculos, o dos grandes estancieiros latifundiários. Seu poder foi mantido e reproduzido, até um ponto consideravelmente importante, por sua capacidade de projetar e comunicar, por todos os meios disponíveis e junto a todos os outros níveis e divisões sociais, uma imagem do mundo consoante com a sua experiência, e ter essa imagem aceita como reflexo verdadeiro da realidade de cada um. Este é o significado da ideologia (COSGROVE, 2004, p. 111-112).

O pampa foi e continua sendo uma das imagens mais duradouras da paisagem sul-riograndense, incutida na sociedade por manifestações orais e escritas, de quem se encontrava deslocado de suas terras (talvez pela falência dos pais) e buscava certa “ordem”, perdida diante de tantas inovações do capitalismo.

4.2 As relações de poder

Edgar de Decca (1997, p. 201), afirma que “o romance toma emprestado da historiografia as representações que ela produziu sobre o passado, ele se utiliza de materiais históricos já prontos, mas subverte a própria função da história”. Aplicando essa idéia à ficção de forma geral, é possível afirmar que a narrativa azambujiana, por meio das representações da paisagem, de alguma forma, subverte a sua função histórica, pelo que é subentendido, e não necessariamente pelo que é enunciado em seus contos. Inclusive na arte, nem tudo pode ser enunciado, mas é insinuado, ou sugerido.

Isso acontece na relação que o narrador do conto *Andarengo* estabelece entre o velho Antônio Pala e uma tapera, ao mesmo tempo em que insere o jovem Miguel refletindo sobre o destino daquele andarengo: “com certeza o velho Antônio tivera uma família: mulher, filhos, ali na casa vivera tranqüilo, cuidando do seu campo e do seu gado. Um dia veio a desgraça – quando ela tem que vir, vem, com um nome ou com outro”. Miguel somente pensa, não pergunta e não afirma nada: “pra que, pois, magoá-lo mais? Não; deixá-lo sossegado, guardando em repouso a sua história, pra que fosse diminuindo a dor – tão antiga e funda que havia de ser...” (Andarengo). O jovem não quer falar da violência, da destruição de famílias no Rio Grande do Sul durante longos anos de guerras, nem o narrador, ninguém quer falar dessas tristezas, contudo de alguma forma, Azambuja não as deixa esquecer. Em quase todos os seus contos, nos indícios da paisagem ou nas comparações entre homens e elementos

paisagísticos, seus narradores apontam acontecimentos brutais desumanos, vividos no estado, como nesta passagem em que Severo presencia o retorno dos velhos tempos, em meio a uma batalha:

[...] De quando em quando, atrás da cerca que servia de trincheira, braços erguiam-se, convulsos, e tombavam. Um oficial trepou sobre ela, de espada em punho, como a desafiar o inimigo. Ao abrir a boca, uma bala atingiu-o, e, como quem se atira à água, caiu para frente, batendo com o rosto numa pedra. Cavalos sem dono desgarravam-se campo fora; alguns estrebuchavam, outros morriam lentamente. Um zaino de raça, ao tombar, apertara o cavaleiro que morrera expelindo grossos fios de sangue pela boca (Velhos tempos).

Nas representações paisagísticas de *No galpão*, percebe-se o poder da paisagem como meio de reconstituir uma ordem perdida ou que estava se perdendo. Para compreender a relação que se estabelece entre a criação da imagem paisagística da Campanha e o poder ali estabelecido, será importante abordar o relacionamento entre patrão e peão.

Os patrões eram proprietários de incomensuráveis latifúndios, oferecidos pela Coroa que tinha a intenção de assegurar ao estado português a valiosa courama, o efetivo domínio territorial, o controle e a repressão do regime anárquico de preia do gado alçado, nas “vacarias” do Rio Grande do Sul.

Os peões eram os herdeiros do que sobrou dos índios dizimados e dos estupros praticados por bandeirantes, portugueses e espanhóis. Cavaleiros errantes vagavam pelos campos, solitários ou em bandos, à procura do couro, que sempre lhes rendia algum trocado. A faina clandestina desse grupo tornou-o ainda mais marginal. Antes dos fazendeiros, como afirma o narrador do conto *Andarengo*, “era um atavismo tranqüilo dos primeiros gaúchos, que sem pagos nem lei combatiam e rapinavam pelo pampa”.

Para os estancieiros, esses semibárbaros representavam mão-de-obra especializada para as lidas do campo e, portanto, trataram de incorporá-los ao processo produtivo. Como é comum entre as manobras dos senhores, a sua ideologia passou a ser a ideologia geral dos peões que apresentavam extrema fidelidade aos patrões, num procedimento característico das sociedades pastoris. Integrados na fazenda, passavam a preencher o seu “vácuo moral” com a moralidade dos poderosos: crença na honra, no direito da propriedade privada. Idéias como a de honestidade encontravam-se inclusive entre os semimarginais, que preferiam a degola a serem apontados como ladrões (GONZAGA, 1980, p. 114).

De acordo com Pierre Bourdieu (1989), para um discurso realmente incidir naquilo que enuncia é preciso que não somente a autoridade de quem o enuncia seja reconhecida, como também, para que o mesmo seja importante, que o grupo ao qual se dirige reconheça nele a sua identidade. O poder só será exercido se houver cumplicidade entre as partes envolvidas. Pode-se dizer, dessa forma, que patrões e peões possuíam um consenso acerca do sentido do mundo e isso reproduzia a ordem social presente na Campanha, inclusive em tempos de guerra.

Através desse processo a figura marginal do gaúcho foi se extinguindo na prática e, mitologicamente, renascendo como instrumento de sustentação ideológica dos mesmos grupos que a tinham destruído, em meados do século XIX. Segundo Sergius Gonzaga (1980, p. 118), os últimos anos desse século assistiram à constituição das “belas mentiras”, sem confrontos com a realidade, já que o verdadeiro gaudério tinha desaparecido, poderiam terminar por difundir um outro real, ilusório, mitificador, confortante, ordeiro.

O início da Revolução Farroupilha, em 1835, pode fornecer as origens da imagem positiva do gaúcho. Aos subordinados dos comandantes rebeldes, oferecia-se algo mais do que o soldo e a perspectiva do saque. A relação oficial-soldado era impregnada por laços caudilhescos, vínculos pessoais com lideranças carismáticas e idéias de bravura e coragem, para infundir ânimo ao combatente. Os valores da rude vida campeira eram absorvidos e repassados aos peões, insuflados através de injeções ideológicas de destemor, força, astúcia e liberdade. Tudo retomado de forma idealizada, para servir de invólucro às razões da elite que lutava pelos seus interesses. As massas levadas para os campos de batalha, negros, peões e, em consequência, familiares, sentiam na carne a dor e a retaliação de uma guerra fratricida com toda a sua dinâmica de terror: degola, profanação, castração, estupro. Esse povo humilhado da campanha teria de ser mobilizado por formas caudilhescas de liderança e por certas idéias-base – repetidas em todas as outras guerras que viriam depois de 35, para ambos os lados dos conflitos – sobre a hombridade e a coragem do guasca rio-grandense (GONZAGA, 1980, p. 121). E a paisagem representava uma dessas forças coercitivas.

Talvez por essa forte relação do homem campeiro com a terra, era no campo e no galpão que se forjava a idéia da democracia social, como se verifica no conto *Contrabando*: “aquela amizade funda e concentrada, niveladora de peões e patrões, criados nas mesmas lides, onde gradua, não o nascimento ou a fortuna, mas o valor de cada um”. Nessa paisagem peões e fazendeiros irmanavam-se no mesmo cheiro de suor da faina rústica, das lidas de

gado, a cavalo, ou tomando mate na mesma cuia, sorvendo na mesma bomba, congraçavam juntos o patrão e o guasca os mesmo traços do caráter, típico de gestos “rudes e lhanos [...], filhos dos pagos, gaúchos de lei” (Velhos tempos). Essa ideologia era habilmente cultivada pela elite que previa a sua própria segurança. Tratava-se de uma estratégia de sobrevivência, pois a massa poderia rebelar-se e tornar-se incontrolável, por isso, a mobilidade dos chefes, seu conhecimento da região e seu preparo militar dificultariam enormemente qualquer levante contrário. Dessa forma, o patrão andava lado a lado com o peão, como aponta Tio Laureano no caso do *Passo brabo*: “Esse negro, o Ranulfo, que está lá dentro tratando o gado com o patrão, já botou na mangueira bicho pior que boi matreiro”.

Os sem-terra glorificavam o nomadismo que lhes oferecia toda a terra, toda aquela vastidão da paisagem lhes pertencia; não tinham escolha, por isso canonizavam a liberdade; não podiam possuir mulher, elevavam o amor passageiro; sem um lugar privado, um lar, enalteciam a natureza, a aventura; e, como não possuíam nada, exceto o cavalo e a faca, atribuíam-se, como pertences, a coragem e o vigor; e, por fim, de miseráveis que eram, afirmavam o amor-próprio (GONZAGA, 1980, p 131). Tudo indica que esse pensamento foi inculcado pelos próprios estancieiros que dentro da “práxis” cotidiana, da valorização da coragem sem peias, do desprezo pela vida e do opor-se a todas as formas de posse dos peões, eternizavam a sua hegemonia e garantiam a estabilidade do regime pastoril que haviam implantado.

No conto *Fazendo aramado*, João Silvano, experiente peão da estância do velho Lucas, fazedor de aramado e contador de causos,

Olhando o sol e vento que ia virando para o meio-dia, levantou-se com um – han! – e foi direito ao acampamento, debaixo de uma capororóca nova, onde estavam arreios e utensílios. Acendeu fogo, e enquanto se formavam brasas pra assar o churrasco, tirou água do balde e pô-la na chaleira a aquecer, para o amargo (Fazendo aramado).

Na ocasião, ele furava os moirões com a pua, em seguida passava o arame para prender ao outro palanque. Parou o serviço e foi preparar o almoço dele e de mais dois peões. No contexto, o narrador deixa claro que uma força revolucionária tinha picado toda a cerca com o intuito de passar, como uma provocação ao estancieiro que aproveitou para mandar os empregados refazerem tudo. Provavelmente o lugar ficava a léguas de distância da sede da fazenda, e os próprios peões preparavam a comida; tinham ido a cavalo, levando os apetrechos para o churrasco e o chimarrão. Todos se mostravam satisfeitos com o trabalho,

mais ainda com a carne e o *amargo*. O horário do serviço era ditado pelo sol, e o descanso, pela chuva. Cumpriam suas tarefas como se estivessem trabalhando em suas próprias propriedades, no entanto, não possuíam casa, nem mesmo terras. Viviam nos ranchos ou nos galpões das estâncias, trabalhavam pela comida, o mate e algum agrado do patrão. No entendimento social, econômico e político dos senhores da terra, para o peão que vivia em meio a tanta abundância e beleza, num pampa que representava a sua casa, não precisava de mais nada para ser feliz.

A liberdade da paisagem que o cercava, seu cavalo, as lidas campeiras e a mulher amada, juntos representavam a felicidade do peão campeiro, na concepção de uma ideologia impressa no pensamento do subalterno, inclusive, através de uma visão de auto-suficiência entre a relação homem / paisagem, como confirma tio Alexandre, o velho peão gaiteiro, nesses versos:

Há muita gente que pensa
Que o dinheiro faz feliz.
Sou pobre e vivo contente
Por querer a quem me quis.

Nos campos da minha terra
Sou gaúcho sem patrão.
De a cavalo, bem armado,
Meu governo é o coração.

Duas coisas neste mundo
Juntas dão felicidade
E aqui lês digo o segredo:
São o amor e a liberdade (Querência)

De acordo com Mitchell (apud GANDY, 2004, p. 79), a paisagem não é apenas um tipo particular de expressão cultural da realidade, mas um meio de reforçar uma ideologia dominante em uma determinada sociedade. Nesse sentido, a ideologia marca um sistema de símbolos e de idéias que, ao mesmo tempo, registra modos de pensamento dominantes na realidade material e assegura a reprodução de um tipo preexistente de relações sociais. É também a reprodução inconsciente de determinados modos de pensamento que religam a ideologia ao poder simbólico da natureza, definido como um conjunto preexistente de símbolos e significados. Dessa forma, “a paisagem é, por essência, política: toda mudança social constitui, na verdade, um desafio às concepções preexistentes da natureza e às representações simbólicas da paisagem” (GANDY, 2004, p. 80).

A aparente transparência das características da representação da paisagem em Darcy Azambuja tende a convencer o observador-leitor de que as relações sociais, políticas e econômicas, permitidas pela organização da paisagem, são estabelecidas naturalmente, ou mesmo divinamente. Isso pode esclarecer “a maneira como ideologias dominantes, que são transmitidas por meio da paisagem, reproduzem práticas sociais e políticas” (DUNCAN, 2004, p.109).

As paisagens presentes na obra *No galpão*, representam a primeira iconografia do poder no estado, a Campanha Gaúcha. Segundo Denis Cosgrove (2004, p.115) “tais paisagens simbólicas não são apenas afirmações estáticas, formais. Os valores culturais que elas celebram precisam ser ativamente reproduzidos para continuar a ter significado”. Em grande parte, isto foi realizado através das representações paisagísticas azambujianas, que em muitos momentos da narrativa celebrou a querência, os pagos e o rincão, no dizer de Augusto Meyer (1957, p. 8), “palavras de dedo no lábio, impondo silêncio”. Cristalizou-se a imagem do pampa como o lugar de onde se decidia o destino do Rio Grande e de seus habitantes.

De acordo com tais representações, as grandes disputas territoriais, políticas ou mesmo o contrabando, foram vivenciados e lutados sobre terras pampeanas. Em relação a este último, os contrabandistas já estavam afeitos ao perigo e aos sobressaltos, sempre em risco, em hábito “a existência errante e insegura, noite e dia sob as coxilhas da fronteira” (Contrabando). Ora atentos, fugindo, contornando obstáculos, ora arriscando e revidando à bala a fiscalização que queria tirar-lhes a mercadoria preciosa. E assim,

Entre a vida e a morte aproximadas na expectativa dos recontros, passavam calmos, quase indiferentes, derivando para aquele comércio perigosíssimo a bravura e o estoicismo da raça, vindos de longe, do passado guerreiro, aceso outrora nas lutas que haviam feito vibrar o imenso arco da fronteira, distenso do Iguaçu ao Chuí, nos vaivens incertos das guerras e revoluções (Contrabando).

As fases do desdobramento das lutas que ocorreram sobre as coxilhas sul-riograndenses repetiam-se, uma após outra:

Mobilizavam-se os homens, mudavam-se os gados, sítios eram abandonados, grupos cruzavam-se reuniam-se, engrossando; piquetes autônomos, corpos defluídos às agregações prefixadas, brigadas volantes, divisões efêmeras. A fronteira animava-se como no tempo das invasões; tropas de gado emigrando para internadas seguras, grupos de guerrilheiros indo e vindo, contrabandos de equipamento às forças improvisadas – a osmose secular de três povos em contato (Velhos tempos).

Juntamente com os homens e sua realidade, mudava também a paisagem:

Nas cumeadas da serra os clarins saudavam, alvoroçados, a luz das madrugadas frias, e nas quebradas de mato estralejava de continuo o tiroteio das esperas. Pelo dorso das coxilhas, as bandeirolas das lanças batiam nervosamente ao vento e despenhavam-se, ceifadas de metralha, sobre a muralha fulgurante das baionetas. Sobre as povoações, perdidas na extensão verde da campanha, caiam, de surpresa, os esquadrões. Recontros e entreveros estrupiam, épicos, tempesteantes na voragem das cargas, ou quase silenciosos, em tiroteio espaçado, de coxilha a coxilha (Velhos tempos).

4.3 A paisagem vista da cidade

A representação paisagística do campo esteve vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana. Antônio Cândido (1997, p. 58) já afirmou isso em relação à poesia pastoral, que ao opor a paisagem natural às linhas artificiais da cidade, transforma o campo num bem perdido, representando os sentimentos de frustração. É possível perceber na prosa azambujiana que os desajustamentos dos peões do campo e suas famílias se explicam pela perda da vida anterior, e o pampa surge nos contos como cenário de uma euforia perdida. A personagem do velho Severo, ao abandonar o pampa, “em alucinação, sentia ir com ele aquele mundo revolto, maior e mais belo que a sua vida obscura e sem glória” (Velhos tempos).

Recordando a paisagem da Campanha, Azambuja intenta equilibrar a angústia de viver longe da terra, e proporciona com isso a afirmação dos mitos oriundos daquela época. Em pleno momento de desenvolvimento das cidades, o autor e seus pares sonham com uma felicidade passada, forjando a convenção da naturalidade como forma ideal de relação humana. A última visão que desejam ter antes da morte é a mesma que teve Severo no seu último combate: “sintetizou os pagos todos, vendo-os aberto, escampo” (Velhos tempos).

Severo vê com tristeza “o movimento desenvolto, sem peias”, enquanto “a agitação primitiva e a rude gauchada, constringira-se, afeiçoara-se forçadamente às normas novas, regulares, calculadas”. A “destruição” da paisagem e dos costumes era vista como um desastre e não como uma reordenação cultural.

Zilberman (1985, p. 16) afirma que com a proclamação da República em 1889, e a ascensão do grupo político dominado por Júlio de Castilhos, Pinheiro Machado e Borges de Medeiros, o estado experimenta uma fase de crescimento econômico, decorrente da industrialização no campo e na cidade, do estímulo à policultura na lavoura e do apoio às

atividades comerciais assumidas por novos setores sociais formados pelos imigrantes europeus e seus descendentes. Nessa época os frigoríficos foram substituindo as charqueadas, e nas cidades surgem, com muita força, as manufaturas. O progresso econômico passa a acontecer com a urbanização de centros que, até então eram marcados pela fisionomia rural. Segundo a autora, “Pelotas e Porto Alegre aderem ao estilo *art nouveau* então em voga e buscam assumir ares cosmopolitas, inspiradas na modernização imposta à Capital Federal, à mesma época” (Ibidem).

Com o passar dos anos e a efetivação das mudanças econômicas surgem nas cidades, principalmente em Porto Alegre, jovens, oriundos dos setores intermediários – que iriam usar as “belas letras” para, não somente tentar reviver de alguma forma o tempo passado, mas para trazer de volta uma certa ordem perdida e sobreviver economicamente e socialmente frente à nova realidade. De acordo com Sérgio Gonzaga (1980, p. 125-126),

[...] repetia-se um fenômeno de extensão nacional: o processo de mobilidade social dessa ‘intelligentsia’ de origem bastarda condicionava-se à intimidade que pudesse ter com os detentores do poder. Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio ou simples reconhecimento cambiados por subideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas, capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia.

A paisagem da Campanha passou a ser um objeto pictural de importante representação no ambiente moderno da cidade, proporcionado pela industrialização e o desenvolvimento urbano, percebido como artificial. Assim, a representação paisagística, e especialmente a paisagem da Campanha, constitui uma forma de reação artística à destruição do mundo campeiro:

A rebentação da primavera vestia de verde as grades várzeas e pelas recostas frescas estendiam-se tapetes de florinhas pálidas. De quando em quando, surgiam açudes, com as margens adoceladas de algas e capim macio; e lagoas tranqüilas, coroadas pelo vôo sereno das garças e socos, numa solidão feliz em meio às extensões ermas. Longe, em cimos, de coxilhas, frentes de umbus apareciam, branquejavam paredes, e mangueiras, retângulos de lavouras – estâncias povoando os plainos de trabalho e abundância (Querência).

Esses escritores, distanciados do mundo rural que expunham nos livros, eram intelectuais urbanos que não podiam, e talvez nem desejassem, ser confundidos com os rudes peões oriundos das paisagens representadas em suas obras (ZILBERMAN, 1985, p. 60). Essa oposição cidade-campo, tem suas raízes no Romantismo e é uma temática comum aos vários textos do Regionalismo. Ligia Chiappini Morais Leite (1978, p. 37) afirma que tal oposição, cidade-campo, encerra uma outra, que não somente a espacial, “é a oposição passado-

presente, um tempo heróico, do homem livre e primitivo, o tempo do centauro; e um tempo degradante, do gaúcho civilizado, amolecido, num Rio Grande transformado”. Nos conselhos que o narrador do conto *Dia de chuva* dá ao guri, que vai a cidade estudar, é possível observar tais idéias: “Mas olhe patrãozinho [...] tome tenência, com aquela gente da cidade. Lá todos falam ligeiro e bem, e, falando tanto, agente não les enxerga a intenção”.

A tentativa de perenizar os “velhos tempos”, numa contemplação saudosa do passado, caracteriza uma visão pessimista e amargurada do presente. Antônio Pala, do conto *Andarengo*, afirma, ao passar por uma invernada:

– Isto foi campo bom! Quem visse... [...] Quero dizer bem cuidado, no outro tempo. Agora... Também a gente muda, e tem o costume de dizer que as coisas é que mudaram. P’ros velhos, o que é de hoje não presta, só o nosso tempo foi bom. Mas, verdade, verdade, quando eu morava aqui, isto era mais alegre.

Segundo Michel Foucault²⁴ a representação do passado, a memória, é um recurso político muito importante. De acordo com ele “a memória é, na realidade, um importantíssimo fator de disputa... se alguém controla as memórias das pessoas, controla seu dinamismo [...] É vital possuir essa memória, controlá-la, administrá-la, dizer o que ela deve conter”.

A representação da paisagem da Campanha marca as consciências coletivas emocionais e territoriais. Le Bossé (2004, p. 168) diz que se a construção de uma identidade passa pela consideração de uma herança e pela preservação de um patrimônio sócio-histórico, e se a capacidade de recordar, preservar e perpetuar um passado faz parte de um sentimento identitário, este último encontra um local de expressão privilegiada nos “lugares de memória”. Os narradores dos contos azambujianos deixam esses “lugares de memória” tomar corpo de linguagem através de seus causos e, a exemplo do velho paisano Blau Nunes, vão recordando as histórias “como quem estende ao sol, para arejar, roupas guardadas ao fundo de uma arca” (LOPES NETO, 1998, p. 17).

Dessa forma, a paisagem da Campanha não se modificou, não sofreu alterações, não desapareceu, ela tornou-se encantada na memória de autores como Darcy Azambuja, e, através da literatura, transforma-se em patrimônio de identidade de um povo. Ao contrário do que sugeriu o narrador do conto *Dia de chuva*, ao falar da necessidade do patrãozinho ir para a cidade estudar: “Mas, amigo, vancê está quase um homem; é preciso agüentar. Quando

²⁴ Ver MONDADA; SÖDERSTRÖM, 2004, p. 117.

chegar lá esquece logo a querência”, Azambuja não esqueceu e não deixou esquecer ao escrever seus contos.

Recordações que surgem na memória do velho Severo podem elucidar um pouco do que permanece latente entre as pessoas que ajudam a cultivar tais representações:

Trechos do passado, fragmentos de outras vidas, outros tempos povoando o mesmo cenário. [...] A princípio, pontas de gado, chegando do fundo do campo, cada vez mais numerosas, formando grandes tropas, mugindo, entrechocando aspás, seguindo pela amplidão verde. Depois, nas coxilhas próximas, um vasto palpitar de crinas, de garupas rápidas, matagais chispando ao sol, sons longínquos de clarins... Dentro de um vulcão de poeira, centenas de esquadrões galopavam, bandeiras tatalavam ao vento forte... (Velhos tempos).

No entanto, de certo modo, Darcy Azambuja desnuda um pouco o modelo idealizador do Regionalismo, não pela nostalgia, que vai ao encontro da tendência à idealização presente nesse movimento, porém em sua memória, expressa nos seus contos, o autor deixa transparecer aspectos que denunciam a insensatez de tantas guerras, de tanta violência, observando contraditórios fatos que levam o leitor a questionar sobre tais acontecimentos: irmão que mata irmão (Por pena); um lugar amaldiçoado conseguido por meio de recompensa de mortes (Lagoa morta); o peão sem rumo diante das inovações do campo (Velhos tempos); uma família destruída e um homem sem destino (Andarengo); a dificuldade de se criar um filho diante de tantos despropósitos sociais, políticos e econômicos (Beira de estrada). Todos esses temas relativizam a vertente puramente regionalista do autor, transformando-o em “abridor de porteiras” para as novas tendências literárias do Rio Grande do Sul, além de já ter sido considerado criador de uma nova estética da paisagem na literatura. Os anos de infância de Darcy Azambuja, vividos na Campanha sul-rio-grandense, permaneceriam sempre dentro dele como um presente constante, ao abrigo da ação do tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A história era impossível, mas impôs-se a todos porque
substancialmente era certa. Verdadeiro o tom,
verdadeiros os sentimentos, verdadeiros os
acontecimentos. Só eram falsas as circunstâncias, a
hora e um ou dois nomes próprios.*

Jorge Luis Borges

Azambuja lançou um novo olhar sobre a paisagem. A maneira como apresenta a paisagem, em *No galpão*, revela novas dimensões paisagísticas por meio da representação literária, o que proporciona uma retomada de consciência das relações íntimas que unem os aspectos físicos, os componentes biológicos e as realidades sociais e culturais que o homem constituiu. Interpretar tais dimensões requer não somente uma visão crítica e minuciosa das sensações, mas também compreender a paisagem azambujiana como ela se apresenta e penetrar no seu sentido, na sua natureza. É bom lembrar sempre que essa paisagem foi criada,

ou ainda recriada, pois se trata de representações paisagísticas, por um observador-autor e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que lhe deu.

Não existe uma realidade objetiva que deva ser reconhecida nas representações paisagísticas desse autor. Deve-se reter a atenção na maneira como essa realidade fala aos sentidos dele e de suas próprias personagens, entrando em harmonia com seus “estados de alma”. Tal manifestação literária deixa de considerar que os homens, no caso personagens, são independentes do meio onde se encontram, sendo que “eles só podem existir nos meios geográficos com os quais mantêm relações mais complexas do que até então se pensava” (CLAVAL, 2004, p. 49). “O sertão é dentro da gente”, como diz Guimarães Rosa, mas a gente também “é” dentro do sertão.

A geografia cultural rejeita o dualismo homem/matéria, tornado central com Descartes. Augustin Berque afirma com vigor que “o símbolo, inversamente, anula materialmente as distâncias” (Apud CLAVAL, 2004, p. 50) entre o ambiente e o homem. Vale utilizar-se dessa teoria para afirmar que a simbologia presente nas paisagens azambujianas anula qualquer suspeita de distância entre elas e o drama do texto em si, já que seria impossível explicar as personagens sem entender o meio em que elas vivem.

As leituras sobre a paisagem representada nos contos poderiam ser muitas, incluindo uma leitura da dimensão morfológica, para falar das formas do campo, suas coxilhas, seus descampados, suas árvores nativas, mangueiras, galpões, poteiros e assim por diante. Outra perspectiva seria a dimensão funcional, para estabelecer relações entre esses diversos elementos que compõem o habitat do homem campeiro, como por exemplo, aramados, carretas, trem. Uma leitura sobre a dimensão histórica seria inevitável, uma vez que todos os contos focalizam, inclusive pelos aspectos paisagísticos, um tempo decorrido na Campanha do Rio Grande do Sul, já se tratando da dimensão espacial, o que diz respeito à região em que se passam as narrativas. Ainda restaria outra, segundo uma abordagem da dimensão simbólica, na qual se falaria dos elementos que expressam valores, crenças, mitos e utopias. Entretanto, diante da complexidade e do entrelaçamento de fatores lingüísticos, históricos, geográficos e antropológicos, e outros, torna-se inviável fragmentar as dimensões paisagísticas presentes na obra *No galpão*. Por isso, a interpretação sob uma abordagem cultural deve ter englobado todas aquelas observadas nos textos e contextos azambujianos abordados neste estudo.

A linguagem utilizada na composição da paisagem, investida dos sentidos e significados estabelecidos pelo homem, pela própria paisagem e o que ela representa para a cultura daquela região, também foi observada na pesquisa. E nesse sentido, vêm à tona as palavras de Augusto Meyer (1957, p. 7) quando se referia aos termos gauchescos, a vida e a alma que carregam consigo:

O vocábulo então não é apenas a carniça magra ou polpuda, em que a etimologia vem dar a sua bicada. Na perna de cada letra estão entecidas sugestões e sugestões para o leitor fantasista, amigo da pachorra que devaneia e do fumo crioulo bem palmeado. Enquanto a fumaça escreve no ar a garatuja indecifrável, salta do texto um termo vivo, que os olhos apalpam e o ouvido reproduz, buscando o seu eco no poço da memória. (MEYER, 1957)

O vocábulo não está aprisionado, prestando apenas serviços etimológicos, pois na perna de cada letra encontram-se alusões que servem às degustadas interpretações que podem remeter a experiências, dando vida àquelas palavras que, somente longe daquele contexto, poderiam parecer mortas:

Mas olhe, patrãozinho, não se enrede nas quartas [...]. Escute bem o que eu digo. Tenho corrido muito mundo e aprendido à minha custa. Levei muito pataço da sorte, por afoito e comprador de paradas. Afrouxava o flete nos lançantes, e quando via o perigo, bancava nas rédeas, e era uma rodada certa. A gente sempre esquece que não há campo, por mais limpo, sem buraco de tuco-tuco. Foi por isso que rodei muita vez (Dia de chuva).

O trecho acima fala de um lugar em que: acomodar-se é enredar-se nas quartas; a sorte é uma égua mal domada; correr a cavalo numa descida é afrouxar o flete num lançante; recuar do perigo é uma rodada certa. Tais expressões querem dizer que por mais calma que pareça a vida (campo limpo), sempre tem os seus percalços (buraco de tuco-tuco). Para esse homem da Campanha, a paisagem é a pupila que proporciona a visão do mundo e do comportamento humano. Todo o seu conhecimento, seu olhar, perpassa alguma dimensão da paisagem, mesmo que involuntária ou politicamente induzida pelo poder local, do qual é cúmplice.

Como se percebe, os sinais da paisagem representada em todos os contos não são superficiais e apenas exteriores. Ligam a memória individual do autor à cultura de uma sociedade, por meio das imagens relacionadas a um tempo e a um conjunto de experiências acumuladas e carregadas de significados. Estes, construídos num grupo de indivíduos ímpar, que não só pertencem a uma região, como a constroem, inclusive, em seu imaginário.

Homi Bhabha (2005), afirma que os locais da cultura são os pequenos intervalos de tempo e espaço de vivência dos grupos. A paisagem representa, além do espaço, o tempo, a

história de um povo. Pode-se dizer que nas representações paisagísticas azambujianas encontra-se o local da cultura pampeana do Rio Grande do Sul, de uma determinada época. Nelas, pode-se ler o cruzamento do espaço e do tempo, produzindo “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (Ibidem, p. 19). As identidades presentes nos locais das culturas acabam por transformá-las e são formadas por elas. A paisagem em Darcy Azambuja representa um local de cultura, e, como tal, influi e é influenciada pelas personagens que atuam nos contos.

Diferentes ciências que estudam o homem, seu comportamento, seu habitat, sua história, foram utilizados na elaboração deste estudo. Segundo José Clemente Pozenato (2004), “se há um campo de produção de conhecimento em que a troca entre diferentes disciplinas sempre ocorreu foi nele, o campo dos estudos literários”. A paisagem é um produto social e por isso fez-se necessário, para análise das representações paisagísticas, buscar conhecimentos em diversas áreas que tentam explicar o homem, como indivíduo e ser social, para contribuir na interpretação do texto azambujiano.

Um esforço foi feito para se tentar fazer uma leitura original sobre a paisagem na literatura. O entrelaçamento e a busca de pontos convergentes sobre paisagem, literatura, cultura e região proporcionou um olhar interdisciplinar sobre o sentido da paisagem representada. O levantamento de algumas representações paisagísticas de poetas brasileiros apontou a importância concedida à natureza representada, que ajudou a constituir a identidade de um novo país que surgia, no qual os moldes e as perspectivas européias tornavam-se artificiais e simplórias diante de tanta exuberância natural. São duzentos e vinte anos que separam o poema de Manuel Botelho de Oliveira, *À Ilha da Maré* (1705), um dos primeiros escritos literários sobre a paisagem brasileira, dos contos de Darcy Azambuja, em *No galpão* (1925). As peculiaridades estabelecidas pelo primeiro começam a influenciar a criação de um espaço diferente em relação ao do seu colonizador. Muito tempo depois, o segundo autor, pisando sobre os alicerces deixados por seus pares, de outros movimentos literários, apresenta uma nova perspectiva ao representar a paisagem: ela não apenas se constitui pela diferença em relação à *outra*, mas o indivíduo que a ela pertence a constitui e é constituído por ela. Com Azambuja a paisagem passa a ser de alguém e não somente de um território, e, esse alguém se funde a ela, se nutre dela e pode, inclusive, levá-la dentro de si para outros espaços, assim como o fez o próprio autor ao publicar *No galpão*.

Outro que, mais tarde, carregou a sua paisagem e a fez “viajar”, através de seus livros, por muitos outros territórios, foi Guimarães Rosa. Para Riobaldo o sertão é o mundo, significa a sua plenitude, foi ali que ele nasceu, lutou, sofreu, amou, desencantou e viveu para contar o *Grande sertão: veredas*²⁵. Da mesma forma que Chico Pedro, Severo, Tio Laureano, Tia Silvina, João Silvano, com a alma na paisagem pampeana, contaram os causos dos contos azambujianos, duas décadas antes de Riobaldo.

O estudo das representações paisagísticas em *No galpão* pode, talvez, abrir caminhos para uma visão mais rica e detalhada da paisagem na ficção. Há muitas outras obras literárias brasileiras que renderiam outras tantas pesquisas paisagísticas.

Por hora cabe dizer, ao parafrasear e ressignificar a epígrafe destas considerações finais, exercitando o que próprio Borges fazia: que a pesquisa parecia impossível, mas impôs-se a todos porque substancialmente era certa. Verdadeira a intenção, verdadeiros os esforços, verdadeiras as dificuldades. Só eram falsas as obviedades, a superficialidade e um ou dois pensamentos prontos sobre a paisagem e suas representações.

²⁵ Uma pesquisa sobre as representações paisagísticas do grande romance rosiano, ampliaria os estudos literários que tanto dedicam a esse autor, mas que muito pouco fizeram nesse sentido. A riqueza paisagística, representada através dos nomes e descrições de pássaros, plantas, rios, encostas, matos, buritis, animais silvestres, cavalos, jumentos, bois, entre outros, denunciam a sua importância. E, o elemento humano pertencente a essa paisagem, as personagens desse sertão mineiro, têm, nesse espaço, a base e o filtro de tudo aquilo que conhecem, sentem, aprendem e agem. A paisagem, também em *Grande sertão: veredas*, fala aos sentidos dos homens entrando em harmonia com suas almas. O rio não é apenas um marco na vida de Riobaldo, ele simboliza a sua própria fonte de sustentação, há uma complexa relação entre o ser desse personagem e a água. Embora seu nome possa significar um rio baldio, Riobaldo é um rio de águas que correm, que buscam, que estão em constante contato com a terra, que representam uma fronteira, mas também uma ponte, ligando os dois lados, ou os duplos do homem: a vida e a morte, deus e o diabo, amor e ódio, a fé e a descrença, enfim, o homem e o homem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro. *As primaveras*. Brasília: Martins, 1972.

ATLAS das representações literárias de regiões brasileiras. Rio de Janeiro: IBGE, Coordenação de Geografia, 2006.

AZAMBUJA, Darcy. Conferência no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul. In: HASSE, Geraldo. *Darcy Azambuja: vida e obra*. Porto Alegre: JÁ, 2005. p.78.

_____. *No galpão*. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1928.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: _____. *Local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974.

BOPP, Raul. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura, [19--].

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. A força da representação. In: *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2.ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. p.107-116.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *A formação da literatura brasileira* 1º volume: momentos decisivos. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia: das origens ao realismo*. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Presença da Literatura Brasileira: Modernismo*. 7.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

CÉSAR, Guilhermino. *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

_____. *História da Literatura no Rio Grande do Sul (1737-1902)*. 3.ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2006.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 13-73.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004a.

_____. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004b.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

COSTA, Rogério Haesbaert da. *Latifúndio e identidade regional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). *Paisagens, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 92-122..

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* v. 1. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

_____. *A literatura no Brasil* v. 4: Estilo de época. 5.ed. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 17.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CRUZ E SOUSA, João da. Antífona. In: GONÇALVES, Aguinaldo José. *Cruz e Sousa: seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios*. São Paulo: Abril educação, 1982. p. 13.

DIAS, Gonçalves. *Poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola pra você, Hayden White. In: AGUIAR, Flávio et al (Orgs.) *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997.

DUNCAN, 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. p. 91-132.

DURANTI, Alessandro. *Antropologia del linguaggio*. Roma: Meltemi, 2002.

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA MÉRITO v. 5. São Paulo: Mérito, 1957.

FISCHER, Luís Augusto. Região, outro centro. In: ATLAS das representações literárias de regiões brasileiras. Rio de Janeiro: IBGE, Coordenação de Geografia, 2006. p. 7-12.

FIGUEIREDO, Carmem Lucia Negreiros de. *Crítica à invenção do Brasil: paisagem, identidade, literatura*. Rio de Janeiro: Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Disponível em: < <http://www.uel.br/cch/pos/letrs/terraroxa>>. Acesso em: março de 2007.

_____. *Paisagem e identidade: rede de imagens*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <http://www.elhabrador.com/dossier12_negreiros1.htm>. Acesso em: setembro de 2007.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 63-105.

FREITAS, Maria Teresa de. A história na literatura: princípios de abordagem. *Revista de História da USP*, São Paulo, n. 117, p. 171-176, jul./dez. 1984.

GANDY, Matthew. Paisagem, estética e ideologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 75-90.

GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, J. H.; GONZAGA, S. (Orgs.) *RS: Cultura e ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980. p. 113-132.

GUIMARAENS, Eduardo. O “espírito moderno”... In: SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *A paisagem do desejo e a poética do outro no Simbolismo Sul-rio-grandense: uma leitura dos intertextos franceses*. Porto Alegre, PUCRS, 1995.

GUIMARAENS, Eduardo. Um Poeta do Pampa. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 de julho. 1925.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Tradução de Ricardo Uebel et al. Revista *Educação e Realidade*: cultura, mídia e educação, UFRGS, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

KALIMAN, Ricardo J. *La palabra que produce regiones*: el concepto de region desde la teoría literária. Universidad Nacional de Tucumán. Faculdade de Filosofia y Letras. Instituto de Historia y Pensamieto Argentinos. Programa *Tucumán em el contexto de los Andes Centromeridionales*. Documento de trabajo n. 3, Julio, 1994. p. 1-23.

LE BOSSÉ, Mathias. As questões de identidade em geografia cultural: algumas concepções contemporâneas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 157-179.

LEITE, Ligia Chiappini Morais. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos & Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

MEYER, Augusto Cesar. *Gaúcho*: história de uma palavra. Porto Alegre: IEL, 1957.

_____. O Regionalismo na ficção: ciclo gaúcho. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. p. 299-309.

MONDADA, Lorenza; SÖDERSTRÖM, Ola. Do texto à interação: percurso através da geografia cultural contemporânea. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004. p. 133-155.

MOREIRA, Maria Eunice. *Apolinário Porto Alegre*. Porto Alegre: IEL, 1989.

NASCENTES, Antenor. Prefácio. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1953, p. 125-136.

OLIVEN, Ruben George. *A Parte e o Todo: A diversidade cultural no Brasil-nação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

PAVIANI, Jayme. *Cultura, Humanismo e Globalização*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Instituto Itaú cultural, 2003. p. 15-37.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

PORRAS BARRECHEA, Raúl. Paisaje y Literatura em el Perú. In: _____. *José de la Riva-Agüero*: paisajes peruanos. Lima: PUC del Peru, 1969. p. XIX-XXIII.

POZENATO, José Clemente. *A natureza do ensaio crítico*. Palestra proferida em aula da disciplina Métodos e Técnicas de Pesquisa do Mestrado em Letras e Cultura Regional da UCS, 28 de set. 2004.

_____. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: _____. *Processos Culturais*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

_____. *O regional e o universal na Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, Instituto Estadual do Livro, 1974.

_____. O romance: um esquema didático. *Chronos*, Caxias do Sul, ano VIII, n. 10, p. 15-26, 1977.

_____. Prefácio O aquarelista. In: HASSE, Geraldo. *Darcy Azambuja: contos escolhidos*. Porto Alegre: JÁ, 2005.

_____. *Processos Culturais*. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 74. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ROCHE, Jean. As bases físicas da ocupação do solo no Rio Grande do Sul. In: AB'SÁBER, Aziz Nacib; ROCHE, Jean. *Três estudos Rio-grandenses*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1966.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 35. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SEVILHA, São Isidoro de. Etimologias. In: ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Edufrgs, 1994.

TUFANO, Douglas. *A carta de Pero Vaz de Caminha: comentada e ilustrada*. São Paulo: Moderna, 1999.

VERÍSSIMO, Èrico. *O tempo e o vento: o continente I*. 43.ed. São Paulo: Globo, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Edufrgs, 1994.

_____. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *Literatura gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p.7-73.

