

DOSSIÊ

A “vastidão querida”: a paisagem do pampa na prosa de Alcides Maya

“Dear vastness”: pampa landscape in Alcides Maya’s prose

Luciana Murari 

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil.

E-mail: luciana.murari@pucrs.br

RESUMO: Esse artigo analisa a linguagem descritiva de cunho paisagístico na obra do escritor gaúcho Alcides Maya. Inicialmente, é realizada uma breve revisão bibliográfica do conceito de paisagem, de modo a dar a conhecer a problemática a ser desenvolvida na análise literária. Particularmente valioso nessa análise é o entrelaçamento entre a criação das modernas identidades coletivas e a representação do cenário natural e rural, considerando a capacidade do modo descritivo de mimetizar efeitos visuais característicos da pintura de paisagem, e ainda agregando sugestões de outros estímulos sensoriais. A exegese de trechos paisagísticos da obra ficcional de Maya demonstra a articulação entre a linguagem descritiva e o fluxo narrativo, demonstrando os papéis desempenhados pela imagem estetizada do ambiente em trechos de sua obra. Por fim, a partir da tradição crítica do regionalismo, discuto os conceitos de mancha descritiva e *art-nouveau*, que ajudam a compreender a especificidade da descrição da natureza na estética do gênero.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem; Alcides Maya; regionalismo; descrição.

ABSTRACT: This article analyses the landscape descriptive language of Alcides Maya, a writer from the Brazilian state of Rio Grande do Sul. Initially, I briefly reviewed the concept of landscape in order to provide grounds to develop the literary analysis. Particularly valuable is the intertwining of modern collective identities and the representation of the natural and rural landscape, considering the ability of descriptions to mimic the characteristic visual effects of landscape representation while adding other sensory stimuli. The exegesis of landscape passages from Maya’s fictional work showcases the articulation between descriptive language and narrative flow, demonstrating the roles played by the aestheticized image of the environment in his work. Finally, based on the critical tradition of regionalism, I discuss the concepts of descriptive “macchia” and *Art nouveau*, which help to understand the specificity of the description of nature in the aesthetics of the genre.

KEYWORDS: landscape; Alcides Maya; regionalism; description.

COMO CITAR

MURARI, Luciana. A “vastidão querida”: a paisagem do pampa na prosa de Alcides Maya. *Revista da Anpoll*, v. 55, e1988, 2024. doi: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v55.1988>



Ei-la, a vastidão deserta, a vastidão querida! Nunca se fartara de vê-la, de respirá-la, de senti-la, e rejubilava contemplando-a sem fim, majestosa e torva, cinturada de flamas, à rutilância do sol, por entre densas fumagens de batalha.

Alcides Maya,
Ruínas vivas

1 Introdução

Cunhado no final do século XV, o termo “paisagem” assumiu, a partir de sua origem holandesa, sentidos diversos, projetando-se em diferentes campos do conhecimento, como a geografia, a história da arte, a filosofia e a antropologia. Ao fim e ao cabo, a paisagem acabou por se tornar homóloga à própria natureza, de forma que o ente e sua representação se confundiram. Embora usualmente identificado com as artes visuais bidimensionais e com as comunidades rurais nelas retratadas, o conceito expandiu-se também para a literatura, abrigado pela dimensão descritiva da escrita. Nesse artigo, estudarei a presença da linguagem paisagística na obra literária de Alcides Maya, escritor sul-rio-grandense que alcançou celebridade no Rio Grande do Sul das primeiras décadas do século XX, obtendo reconhecimento nacional ao ser eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1913.¹ Para tanto, discutirei a ideia de paisagem, aqui entendida como uma categoria de pensamento não apenas dotada de sentido estético, mas também histórica e ideologicamente condicionada, em seu diálogo com alguns aspectos do paradigma literário regional em sua fase realista-naturalista. Ao longo desse percurso, analisarei algumas passagens paisagísticas nas obras ficcionais de Alcides Maya, buscando compreender seu universo de significados e de representações identitárias.

2 “A invenção das identidades perdidas”: imaginando a paisagem

Uma reflexão sobre o conceito de paisagem permite realizar uma análise ecocrítica da literatura regional, considerando a relevância dessa estética e suas amplas conotações na representação do meio natural/rural pela cultura letrada no Brasil. Neste sentido, compreender o sentido cultural da paisagem abre caminhos para uma leitura capaz de atentar para os aspectos descritivos do texto literário. O termo designava, a princípio, um determinado gênero pictórico, no qual o tema fundamental era a representação da natureza, seja com motivação estética ou prática. Na paisagem a natureza se encontra visualmente organizada segundo padrões que permitem o gozo estético, conforme modelos artísticos que podem ser expressos em diferentes estilos e técnicas. No mundo ocidental, a invenção da pintura de paisagem, a partir sobretudo

¹ Alcides de Castilhos Maya nasceu em 1878 em São Gabriel e faleceu no Rio de Janeiro em 1944. Atuou ativamente no jornalismo, na política e na burocracia, convertendo-se de federalista a republicano e se aproximando do regime varguista. Publicou, além de obras ensaísticas derivadas de sua militância na imprensa, o romance *Ruínas vivas* (1910) e as coletâneas de contos *Tapera* (1911) e *Alma bárbara* (1922). Para sua biografia intelectual, ver Almeida (1994).

do século XVI, foi produto de um processo de laicização da natureza e de seus elementos, pois estes não eram mais apenas signos subordinados a um significado religioso previamente definido, mas objetos estéticos dentro de um dado contexto cênico. Ao mesmo tempo, a criação deste gênero pictórico foi fruto da concepção dos elementos naturais componentes de uma imagem como um conjunto organizado e autônomo (Roger, 1991, 2013).

A invenção da perspectiva foi pré-requisito para tal, uma vez que, criando a sensação de profundidade e distanciamento, a técnica viabilizou a autonomização da imagem da natureza, por meio do isolamento da dimensão profana (representada pelo cenário natural/rural) em relação ao sagrado (a cena religiosa, em primeiro plano). A paisagem nasceu como uma janela que, aberta para o mundo exterior, delimitava o cenário natural como um quadro no interior de um quadro bem mais amplo. O termo *paisagem*, referente ao gênero pictórico no qual a representação do mundo natural torna-se um tema autônomo, passa gradativamente a ser adotado também para definir ambientes percebidos segundo aquele modelo artístico. Este deslocamento de sentido fez com que os termos paisagem e natureza se tornassem intercambiáveis na linguagem cotidiana.² Desta forma, a atribuição de valor estético à natureza passou a ser mediada por sua inserção em uma linguagem artística em determinados padrões de visão e de percepção. É o olhar do observador que, ao posicionar-se em face de um cenário, enquadrando-o conforme as expectativas estéticas difundidas pelo modelo paisagístico (Roger, 1991, 2013).

Assim, a paisagem institui uma forma de relação com a natureza,³ ao estabelecer um ponto de vista tido como ideal para sua representação: a natureza se transmuta em um cenário em que vários planos se sobrepõem (Cauquelin, 2000) Através de uma sucessão de deslocamentos, quadros e imagens criados pelo homem organizam o espaço do sensível, implantando uma ordem entre os elementos da realidade, múltiplos e mutáveis por essência. Representação da natureza instituída pela cultura, a paisagem é, em última instância, o único meio que se nos oferece para perceber a natureza e elaborar nosso conhecimento sobre ela, uma vez que nossa percepção está condicionada por formas de olhar já estabelecidas pelo modelo paisagístico. Da mesma forma como na pintura, também na literatura o ponto de vista paisagístico depende de um distanciamento. Nas linguagens pictórica e literária, a observação faz uso constante da ascensão – tanto física quanto espiritual – a um espaço elevado que permite englobar o horizonte com o olhar, no sentido da unificação da vista (Berque, 2009).

Na estética regionalista, a paisagem do campo foi convertida em temática literária a partir de sua incorporação a um programa que atendia a uma visão urbana da realidade: a natureza e o mundo rural eram, como na pintura, observados a partir do exterior. A profundidade e o alheamento que daí derivavam permitiam que os elementos do cenário natural se organizassem de modo a constituir um conjunto unificado e independente. Assim, a condição urbana era inseparável da posição do narrador regionalista, que constituía seu discurso a partir do olhar

² Uma ilustração disso é o título de um clássico recente da história cultural, *Paisagem e memória*, um livro voltado para as relações entre a dinâmica social e o apelo simbólico dos elementos da natureza. Consagradas por diferentes tradições culturais ocidentais, os cenários naturais e suas representações ganham poder afetivo e mobilizador, de forma que “transportam a carga da história” (Schama, 1996, p. 15).

³ A associação entre paisagem e natureza é imediata e consagrada culturalmente, embora existam também formas daí derivadas como “paisagem urbana” e “paisagem sonora”. Ambas aplicam a lógica de uma totalidade harmônica que constitui, apesar de sua diversidade interna, um sentido de unidade.

distanciado necessário para conferir perspectiva à obra. Como notou Raymond Williams, a terra em que se trabalha dificilmente pode ser assimilada como paisagem, já que o próprio conceito de paisagem demonstra a necessidade de afastamento do sujeito-escritor em relação ao objeto da escrita (1990).

Simultaneamente, a paisagem dá acesso à memória dos lugares, e permite visualizar um espaço de origem em que a natureza, a cultura e o tempo se articulam. De fato, historicamente, a consolidação da paisagem como gênero traduziu a evocação de um passado familiar aos olhos da população urbanizada. O pretérito rural representado por paisagens emergiu decisivamente durante o processo de crescimento das cidades, êxodo rural e expansão das ferrovias do século XIX europeu, sendo incorporado ao imaginário nacional e regional à medida de seu afastamento gradual em relação à vida cotidiana de cidadãos urbanizados. A paisagem do campo equivale, desta maneira, a uma carência, uma vez que consolidou seu apelo à medida que se deslocou do espaço da experiência para o da memória. A paisagem possui, portanto, tanto de natural quanto de humano, como produto da cultura que carrega consigo tradições, crenças e sentimentos, e que tem na imaginação um de seus componentes principais, tornando-se assim capaz de veicular conteúdos culturais (Simon, 1991).

Uma postura de observador da natureza é assumida tanto a partir de um ponto de vista distanciado quanto em circunstâncias de imersão do sujeito no meio, dada a diversidade das perspectivas a partir das quais pode ser constituída a visão paisagística. A composição do cenário é operada pelo domínio da percepção da natureza conforme a posição do corpo, pois o movimento conduz a diferentes pontos de vista. O “grau zero” da paisagem é, assim, o momento em que o observador individualiza uma dada cena natural do cotidiano que nada teria de notável, tornando possível a partir dela evocar memórias, mas também sentimentos como o do sublime – que convida à reflexão existencial – e do pitoresco – particularmente sensível ao popular, ao típico, ao ilustrativo de uma sociedade (Jakob, 2007).

Embora a dimensão mais óbvia do fenômeno paisagístico seja o espaço, a paisagem possui também relevantes implicações temporais. Gérard Simon (1991) a definiu como veículo de uma imagem de perenidade, já que a representação da natureza em seus aspectos simbólicos sugere a imagem das forças cíclicas do ambiente, que em sua sucessão permitem marcar a continuidade do presente e definir os traços característicos da vivência comunitária. Tal aspecto define a unidade conceitual do gênero mesmo que as cenas, os marcos temporais, os pontos de vista e os enquadramentos cênicos sejam completamente disparatados. Em primeiro plano, a composição da imagem remete a um único instante, que uma vez inserido nos demais planos engendra a identificação com o passado originário e permite compartilhar memórias. A paisagem, escreve o autor, promove o ordenamento da duração, ao vincular esse momento específico ao *continuum* da vivência comunitária. Não por acaso, a escrita paisagista assumiu um importante papel na literatura regional, sendo ambas, regionalismo e paisagismo, formas alternativas de assimilar o passado à modernidade.

A paisagem pode também ser definida, assim, por sua contiguidade com a memória social, à medida que estabelece conexões entre o presente e o passado e remete às lembranças partilhadas por um dado grupo social. Frente às atribulações da sociedade moderna, a paisagem converte-se na representação visual da estabilidade, da permanência, da constância, por sua capacidade de organizar o espaço e representar um momento que se conserva como

referência contínua. Como equivalente da memória e da duração, a paisagem tornou-se um dos principais fundamentos da formação de identidades coletivas, por sua capacidade de estabelecer uma base física de referência que contribui para a fixação das lembranças e sua mobilização pela cultura, promovendo uma forma de apropriação social do meio físico. Além disso, como escreveu Michel Conan, o valor altamente simbólico da paisagem deriva de sua capacidade de mimetizar a imobilidade aparente da natureza, transferindo-a para a imagem do próprio grupo, que tem sua permanência reafirmada. Nasce, assim, o processo que o autor denominou “a invenção das identidades perdidas” (1994).

Destarte, desde o final do século XIX, quando sua presença como modelo artístico entrou em declínio, a paisagem atuou, na cultura ocidental, como uma linguagem capaz de evocar sentidos como a domesticidade, a placidez e o equilíbrio. Esses sentidos relacionavam-se, sobretudo, à mescla entre o cenário natural e os sinais da presença humana, seja através de figuras mais ou menos indistintas em meio ao ambiente rústico, seja através dos sinais da intervenção do trabalho no espaço natural. Como observou Pierre Nora (1993), essa categoria de representação materializou-se como um “lugar de memória”, traduzindo a vivência coletiva por sua capacidade de conjurar os significados atribuídos à vida rural em um momento de desagregação das coletividades tradicionais sob a pressão da modernidade. Em um contexto de modernização tardia, como no caso brasileiro, essa percepção era veiculada tanto pela influência cultural europeia quanto pelos sinais, ainda que incipientes, da atualização dos modelos produtivos observada no país sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX (Murari, 2009).

De fato, no final do Oitocentos, a vertente regionalista da literatura brasileira,⁴ que havia despontado sob a égide do movimento romântico, consolidou-se a ponto de constituir um gênero próprio, dotado de um programa estético e ideológico, de um conjunto de temas, de uma linguagem peculiar, de uma galeria de personagens, cenários e situações recorrentes. A partir de um estatuto nítido, mas nunca formalmente enunciado, a diversidade local e regional da sociedade brasileira foi enquadrada por meio de narrativas que tendiam a criar um discurso unificado sobre o mundo rural, em que pese a diversidade de aspectos geográficos e sociais no país. Ao privilegiar uma oposição dualista entre cidade e campo, atribuía-se a esse último uma condição residual e agônica que, apesar de contraditória com a manutenção da maior parte do país nos quadros tradicionais, é frequentemente lida a partir de uma expectativa de mudança inexorável. Entre a condenação da barbárie e a idealização do paraíso perdido, lia-se o desaparecimento da tradição comunitária frente às pressões da modernidade, tornando-se possível apreciar a “beleza do morto”, como definiu Michel de Certeau em seu estudo da cultura popular francesa.

A representação do campo, num momento em que a modernização produtiva, ainda que embrionária, apontava para a iminente destruição das comunidades tradicionais, servia-se de uma linguagem nostálgica e evocativa. Sob o signo da melancolia, o sentimento da cultura popular foi incorporado à cultura letrada, que assim expressava sua própria percepção do mundo rural, doravante reconhecido como a origem mítica da identidade individual e, metonimicamente, da identidade nacional. Mesclados a este fundo poético e sentimental

⁴ Para uma visão panorâmica da literatura regional gaúcha do período eclético, ver Moreira (1982).

manifestavam-se um certo tom picaresco e uma prática de fundo etnográfico, que acentuavam a impossível permanência daquele mundo familiar e então distante, e que ao mesmo tempo estabeleciam um hiato entre o povo, objeto da representação, e a elite, que o representava.⁵

Diversos pontos deste programa literário são ainda facilmente reconhecíveis pelo leitor contemporâneo, uma vez que inseridos na cultura nacional e regional hegemônica, com sua característica circularidade entre o erudito e o popular. Podem-se citar vários destes pontos: o estereótipo dos tipos humanos regionais, a reprodução da narrativa oral, as histórias sobrenaturais, a metáfora do retorno do “filho pródigo” ao meio rural de origem, o embate contra a natureza hostil, a poética da natureza sublime. Ainda que dedicada à representação da cultura popular, a literatura regionalista constituiu-se a partir dos códigos da cultura letrada, o que conferia a ela *status* e legitimidade no meio intelectual brasileiro.

Como definiu Anne-Marie Thiesse (1991), em seu estudo sobre o regionalismo na França, no sistema literário daquele país o gênero desafiava a centralização, buscando criar uma nova fonte de legitimidade cultural e política. A lentidão do declínio do mundo rural, anota a autora, alimentou a atração exercida por comunidades moribundas, que sobreviviam supostamente à beira da aniquilação, e cujas idiossincrasias deviam ser fixadas em linguagem literária como forma de preservação e de culto. A natureza, aspecto privilegiado pela cultura nacionalista, desempenha um papel central também no imaginário regionalista, sendo a atração exercida pelo ambiente familiar do campo e o enraizamento dos sujeitos no solo natal figuras frequentes na linguagem do gênero, uma vez que o estabelecimento de uma relação praticamente carnal com a terra alimentava o sentimento de comunidade e a percepção de um patrimônio coletivo. A paisagem rural/natural compõe esse universo discursivo que se justifica não pela estética, mas pelo conteúdo ideológico, ou seja, pela missão cultural de patrimonializar o campo (Thiesse, 1991). Essas mesmas características podem ser observadas também no caso brasileiro.

Assim, como na pintura, o regionalismo literário “criava” o mundo rural para o público culto e urbano, à medida que a representação artística traduzia a experiência do real na forma do sensível, educando o olhar. A paisagem age como representação imagética que intermedeia a assimilação da natureza pelos padrões estéticos de uma época, tornando-se perceptível, atraente e digna de ser representada. Paralelamente à afirmação do gênero regionalista na literatura, a pintura de paisagens, já bem estabelecida no país desde a Missão Artística Francesa, encontrava, no momento da ascensão da literatura regionalista realista, novos expoentes nas figuras de Batista da Costa, Benedito Calixto e do chamado Grupo Grimm, formado por Antônio Parreiras, Domingos Garcia y Vasquez, Hipólito Boaventura Caron, Francisco Joaquim Gomes Ribeiro e Batista Castagneto⁶ (Levy, 1980). A escrita paisagística será uma mescla dessas diversas referências.

⁵ Antonio Candido examinou esse tema em seu ensaio “A literatura e a formação do homem” (1972). Um dos grandes desafios da literatura regionalista foi encontrar uma voz capaz de expressar o modo de vida e a mentalidade do homem do interior de modo a evitar o tom pitoresco, derogatório ou condescendente. Um artifício utilizado para tal foi a narração em primeira pessoa, que buscava eliminar a distância linguística entre o narrador (o homem letrado que observava o mundo rural como um passado perdido) e o homem do campo (supostamente uma testemunha presente do passado, ligada à oralidade, à superstição, às tradições).

⁶ A expressão visual do regionalismo brasileiro do centro-sul daria origem a uma icônica paisagem sertaneja, incorporada à pintura acadêmica e, posteriormente, a uma espécie de iconografia popular. Os pintores que

3 “Ecos do pampa”: as paisagens de Alcides Maya

Em um trecho do conto “Monarcas”, publicado em *Alma bárbara*, Alcides Maya explicitou a simbiose que, segundo ele, marcava a relação entre homem e natureza nos pampas:

Neco Alves sempre fora um espelho dos seus pagos, conhecidos por ele, desde criança, passada a passada de cavalo. Entre a sua pessoa e as cousas e os seres circunstantes havia uma parecença que ia do físico ao moral. Apesar da linha de destaque das coxilhas, impondo ao vivo os perfis, e do traço inconfundível de cada qual nos descampados, o gaúcho e a campanha se confundem numa semelhança impressionante, de figura e de plano.

Nesse imaginário telúrico, emerge uma expressão estética em que o ser humano é representado em conformidade com seus imperativos fisiológicos, seus instintos, intuições e sensações, em contraste com a racionalidade instrumental moderna. Esse traço, que define o acento romântico tão expressivo na literatura regional, assume na passagem acima um sentido que não é de cunho paisagístico, mas que dá a dimensão de uma busca estética apta a promover a intercessão entre as forças da natureza e a identidade do sujeito, tanto individual quanto social. A convergência do mundo natural com o humano era há muito uma constante no pensamento científico e filosófico, cumprindo aquilo que Thiesse definiu na cultura nacionalista europeia (e, subseqüentemente, regionalista) como “função Montesquieu”, em referência a um dos pensadores que mais intensamente exploraram a ideia de que o ser humano, em seus aspectos físicos e mentais, é fruto do meio dentro do qual nasceu e se desenvolveu (1999, p. 159).⁷

A fusão da realidade física com a trajetória individual operada pela descrição de paisagens raramente se dá de modo tão explícito quanto no fragmento acima, pois seu foco reside mais comumente na evocação da memória coletiva encarnada pelos sujeitos e na figuração do cenário natural por meio da linguagem descritiva. Exemplo disso é uma passagem de *Ruínas vivas* em que o velho combatente Chico Santos acorda de um delírio febril e, debilitado, sente uma rajada de vento que lhe traz a consciência da fragilidade de seu corpo. Em seguida,

[u]ma refrega de vento, remoinhando raiventa, encopou-lhe às costas a camisa, revolveu-lhe os caracóis escarchados da cabeleira, pôs-lhe um arrepio nas gelhas hispidas, triguenhas, da pele arregoada.

O dia tornava-se mais pesado, inquietador, extenuativo; o incêndio lavrava com ímpeto crescente, enorme, estrepitante, nos longes turvados do horizonte; outras nuvens, ensanguentadas, amontoavam-se, fugiam, sob o cariz azul do firmamento,

atuavam no Rio Grande do Sul oscilavam entre a adoção do código visual consagrado pelo paisagismo sertanista e a criação de uma imagética propriamente gaúcha. É o que se observa, por exemplo, obra de Pedro Weingärtner, um dos pintores mais célebres das primeiras décadas do século XX. Neste último sentido, é possível apontar a emergência de uma pintura regionalista em que o elemento paisagístico não se afirma em sua plenitude, à medida que o privilégio é conferido a cenas do trabalho e do cotidiano, nas quais a identidade regional se fixa antes nas práticas e na cultura material que na paisagem pampeana, não autonomizada. Para um estudo das representações identitárias na obra de Weingärtner, ver Oliveira (2017).

⁷ Esse é o tema central dos estudos literários de Fábio Luz em “A paisagem, no conto, na novella, no romance”. O autor busca associar a psicologia dos personagens literários ao poder sugestivo dos cenários naturais em que vivem (1922).

de um azul que imperceptivelmente se ensombrava; e do setentrião repercutia, quando a quando, trêmulo, enfraquecido, como que um rufo curto de tambor na altura. Eram os primeiros trovões, surdos e afastados, da tormenta iminente (Maya, 2002, p. 29-30).

É a partir da experiência sensorial que a comunicação com a natureza se efetiva. A imediata comunicação do personagem com o ambiente exterior o projeta no cenário natural, em que diferentes planos se sucedem, em tons de azul e vermelho. O texto indica que as impressões sensoriais de Chico Santos são invadidas pelo frescor e pelo barulho do vento, constituindo o sujeito como ponto de vista a partir do qual se elabora a perspectiva de representação. Vê-se, portanto, que é possível traçar uma linha de continuidade entre a paisagem e o contexto fático da narrativa, operada pela responsividade do corpo humano em relação ao ambiente. Observa-se, nesse sentido, uma característica muito comum à descrição da natureza na linguagem descritiva literária: para além do aspecto visual, é comum a incorporação de sugestões sonoras, como na passagem acima, mas também hápticas, aromáticas, gustativas.

Na literatura de Alcides Maya, a dialética entre a singularidade dos eventos narrados e os sentimentos de perenidade e de imobilidade transmitidos pela linguagem descritiva é nítida em uma composição paisagística presente no conto “Por vingança”, publicado na coletânea *Tapera*. A cena se segue à passagem em que, premido pela polarização política que mantinha vivo o radicalismo entre republicanos e federalistas na política regional, o posteiro Chico Pedro é expulso da fazenda em que se estabelecera, e onde experimentara uma vida próspera e produtiva. A passagem abaixo sucede o trecho em que o personagem destrói todas as benfeitorias que havia realizado ao longo das décadas em que se estabelecera na estância:

Era o mesmo de todos os dias, àquela hora, o aspecto da campanha; como sempre, o crepúsculo maciava as árvores, as várzeas; uma grande serenidade pairava sobre as vastas planícies pontilhadas de reses; e apesar do tom violento de algumas nuvens, afogando o sol no poente, o céu arqueava-se calmo, sulcado ao largo pelo remígio alto dos gaviões. Ao longo do aramado, confinando a estância ao fundo, álamos estilhaçavam em linha, esguios, a fronde rala; vermelhenta, corcovava-se num escalvado argiloso de coxilha a estrada de Bagé; uma casa branquejava no horizonte; e imóvel, monótono, equarroso, espalmava-se o banhado ao sul, com a água morta lapijada, em traços baços entre tiras verde-escuras de caragatás (Maya, 1911, p. 27).

Descrita em seguida à narrativa da aniquilação do posto, que metaforiza os prejuízos causados pelas inimizades políticas que marcavam a vida pública no Rio Grande do Sul, a paisagem restabelece o sentido de encadeamento entre passado e presente, rompido pela destrutividade causada pelos dissensos partidários. Além do efeito de conversão do particular (o posto) no geral (os pampas), que potencializa o apelo à memória comunitária, chamam a atenção, no trecho, elementos que permitem associá-lo à tradição paisagística, em particular o chamado à visualidade. O olhar imaginário sobre a cena percorre o plano mais amplo (crepúsculo, planícies, céu) em direção a planos intermediários (aramado, estância, álamos, coxilha, estrada) e ao primeiro plano, que atrai a atenção para o observador subjetivo, o posteiro, e para seu objeto de interesse, a casa de onde qual ele olhava o cenário. A prosa descritiva mimetiza a linguagem pictórica ao apelar por elementos de cor (crepúsculo, vermelhenta, argiloso,

branquejava, baços, verde-escuros), explicitando seus efeitos emocionais (serenidade, calmo, tom violento, monótono, equarroso).

A paisagem, de fato, codifica a permanência, no contexto de uma “cultura compartilhada”, como vimos. Em sua fase realista-naturalista, a paisagem regionalista não precisa apenas ser descrita, ela deve ser reconhecível, tornando-se, assim, capaz de transcender a especificidade da narrativa e fixar elementos que cumprem função identitária, uma vez que permite evocar lembranças que reportam a uma vivência coletiva. “A paisagem, portanto, só existe na cabeça de quem a contempla, ainda que certos locais sejam mais do que outros capazes de desencadear a alquimia que transforma um olhar distraído ou preocupado em um olhar disponível e atento.” (Simon, 1991, p. 45-45). Diferentes tradições pictóricas nacionais desenvolveram diferentes elementos capazes de simbolizar espaços geográficos e sociais tão diferentes como os dramáticos alpes suíços, a cena acolhedora das pequenas vilas rurais francesas, os moinhos holandeses, o *cottage* inglês, os cânions estadunidenses, a vida sertaneja do centro-sul brasileiro com suas casas de taipa e pau-a-pique⁸. A literatura regionalista, servindo-se do modelo identitário nacionalista, trabalhou para a fixação de paisagens tão características quanto o pampa e suas coxilhas, cenários pouco familiares ao leitor de outras regiões do país.

Vale ressaltar que, à medida que a memória cultural cria uma identificação simbólica comum a um determinado espaço físico-social, a leitura da paisagem remete à introjeção, consciente ou não, de paradigmas e figuras assimilados por algum tipo de tradição imagética que organiza uma unidade visual. No romance *Ruínas vivas*, Alcides Maya repete um clichê comum de sua época ao manifestar sua dúvida quanto à possibilidade dos homens rústicos da campanha de sentir gozo estético na observação da natureza, “[i]ndiferentes à paisagem, cujo encanto lhes escapava, e prostrados da vigília absoluta (...)” (2002, p. 49). Sem dúvida, essa estética dependia da absorção do cânone pictórico, aprendido que, posteriormente, será difundido ao grande público pela cultura de massas e pelo sistema educacional, que popularizaram pinturas célebres e fotografias, na forma de estampas e cartões postais, por exemplo. No trecho que serve de epígrafe a esse texto, entretanto, a voz narrativa afirma o oposto ao observar o prazer de um camponês em contemplar da natureza ao registrar que, frente à vastidão, o gaúcho, “[n]unca se fartara de vê-la, de respirá-la, de senti-la”. De fato, a avaliação das percepções do homem do campo é instável, uma vez que a literatura regionalista em geral padece da dificuldade de defini-lo como um coetâneo bárbaro e obsoleto, por um lado, ou como um homem ingênuo, sensível, pacífico e atento a seu entorno, por outro.

Assim, a paisagem não é um elemento pragmático do real, pois não equivale a um território em específico, e sim a componentes que operam a apreensão do ambiente natural a partir de um repertório simbólico que denota a associação da natureza a um universo em que a realidade física revela o imaginário social. É o caso do conto “Água parada”, de *Alma bárbara*, em que a descrição da lagoa do Jaguari remete a forças imateriais e inconscientes que subjazem à memória coletiva:

Dir-se-ia viva, – mas viva de segredos, não de formas – viva do que encerrava no fundo e do que evocava e do que sugeria... Sugestões, evocações, segredos, mistérios e mistérios,

⁸ Para análise de algumas dessas manifestações, ver Cosgrove (1998).

havia de tudo isso na linha serpentina daquela sanga, ora coleante, ora estirada na planície; e tudo, alhures, esparsos, indefinido, mal adivinhado, ganhava expressão, adquiria unidade, tentava exprimir-se na imota superfície de espalho, escutiforme, cercada de sarandis, coberta de ninfêias, que, entre coxilhas, na solidão da campanha, horas e horas, eu fitava do barranco argiloso... Aquele silêncio! Rumores, ecos do pampa e, fulgurasse o sol, cintilassem as estrelas ou no céu inúbilo o luar sonhasse, nada mais que os ecos vagos de alarme e dos longínquos rumores dispersos, quebrados, do pampa (Maya, 1991, p. 46).

Partindo de um elemento isolado no cenário natural/rural, o escritor delineia um espaço em que a materialidade do ambiente se mescla a sugestões subjetivas. O trecho acima faz referência direta à imaginação paisagística como uma linguagem capaz de preencher os vazios, atribuir aos elementos um sentido de organicidade, conferir a eles expressividade e, em última instância, construir a partir daí uma unidade estética no espaço natural. Não por acaso, os elementos da natureza são convertidos, em uma das páginas seguintes desse conto, em signos que remetem ao inconsciente e à nostalgia que fazem contraponto à modernização: “mitos dormentes, antigas lendas de índios cismadores, tradições que foram fantasias, reminiscência de almejo e ímpeto, esquecidos sonhos de velhas raças moribundas” (Maya, 1991, p. 48).

4 Efeitos de claro-escuro: das manchas ao *art-nouveau*

O significado cultural da paisagem permite compreender a importância de sua incorporação ao programa regionalista, com o qual identificava-se crescentemente o nacionalismo brasileiro a partir do final do século XIX. Trata-se, de fato, de uma literatura voltada à formação de identidades coletivas, em que pese sua diversidade formal e ideológica. O próprio regionalismo, ao converter a experiência do campo em estética e em memória, participava, assim, do estabelecimento do sentido de modernidade no país, ao promover a fixação literária da tradição, condenada a um lento deprecimento. A prática descritiva na prosa regionalista não é necessariamente, portanto, como os críticos do gênero muitas vezes fizeram entender, mero mecanismo de dissimulação de um vazio imposto pela pobreza da criação ficcional. A existência de peças do gênero exclusivamente descritivas demonstra a relevância e aceitação dessa forma de escrita. No caso do regionalismo gaúcho foi publicada até mesmo uma coletânea inteiramente dedicada a essa linguagem, *No pago: manchas pampeanas*, de Clemenciano Barnasque (1926).

As “manchas” a que se refere o título acima são, não por acaso, uma reminiscência da linguagem pictórica. De fato, a importância da referência visual na literatura regionalista da época pós-romântica abre caminho para a incorporação de conceitos relacionados às artes visuais, tanto pela criação literária quanto pela crítica, na busca de pontos de apoio capazes de definir a prática da representação imagética e sua relevância cultural. A busca da representação visual do campo pela linguagem literária tem sido reconhecida pela crítica como um dos elementos definidores da prosa regional no Brasil, e também como uma de suas maiores limitações. Em seu estudo da literatura regionalista gaúcha das primeiras décadas do século XX, Lígia Chiappini Moraes Leite recorreu ao termo *mancha*, do italiano *màcchia*, tomado de empréstimo à pintura, para definir a inserção de *paradas descritivas* no interior da narrativa (Leite, 1978, p. 41). Para ela, o discurso regional agrega duas dimensões paralelas. Uma seria a documental, dedicada a representar o meio rural em suas práticas, crenças, relações e modos

de vida. A outra, a dimensão ornamental, a mancha, estaria sobreposta ao plano objetivo, desempenhando função exclusivamente estética e mantendo-se na maior parte das vezes autônoma em relação à narrativa. Esta prática criaria uma persistente tensão entre descrição e narração, com o privilégio da primeira, que travaria o desenrolar da segunda, suspendendo a ação. Isto faria com que o lugar do leitor fosse antes o de um observador de um quadro.

Rupturas no fluxo narrativo, as manchas atendem, contudo, admite a autora, a uma importante função simbólica: a descrição paisagística promove não apenas um olhar estetizante, mas uma evocação e uma idealização do passado. Os elementos da paisagem remetem a um tempo pleno no qual o indivíduo e a comunidade integravam-se ao meio físico, o que seria capaz de despertar uma memória afetiva que identificava no ambiente físico os símbolos de uma terra natal muitas vezes estilizada. A escrita paisagística convertia-se, portanto, na portadora de um sentido mítico no interior da prosa regionalista, possibilitando a integração de homem e ambiente numa realidade coesa e duradoura, cuja perda inevitável se vê de alguma forma compensada pela representação literária. Cabe à linguagem escrita converter em texto uma descrição imaginária, definindo os sentimentos evocados pela observação da natureza e da pintura que a estetiza. Em *Ruínas vivas*, o protagonista Miguelito olha para o céu visando calcular as horas, elemento narrativo que fornece um pretexto para uma passagem puramente descritiva, exercício estilístico em direção à linguagem pictórica que se encaixa perfeitamente no fluxo narrativo ao reproduzir o olhar do personagem:

O gaúcho, da porta, olhara o céu, a calcular as horas. Cúmulos encobriam o sol, coando-lhe os raios como vitragens foscas; uma claridade suave, de aparência dilucular, banhava os bamburrais adjacentes; e forte e viva era apenas, além dos vapores, a tinta cerúlea. Mas a luz difundiu-se, concentrou-se, a intercadências; a grande massa enovelada enterneceu, brandamente azulada aqui, ali; em alagamento de ouro sobre o verde escuro das macegas bastas. Foi rápida, formosa, a mutação; alteraram-se estenderam-se, multiplicaram-se no firmamento as cores e os matizes; matizes e cores desvaneceram-se depois na dissipação lenta das nuvens esgarçadas; e o sol, que tocara os topos, as encostas das coxilhas, a frança, os troncos do arvoredado, e logo as chilcas e logo a superfície rasa, expeliu das perspectivas de campo e céu todos os furta-cores, todos os sombreados (Maya, 2002, p. 148).

A descrição da paisagem serve-se aqui de um artifício engenhoso: ao calcular as horas pela posição do sol, Miguelito visualiza um cenário, objeto da descrição, de maneira que seu ponto de vista se sobrepõe ao do narrador. Ao leitor resta imaginar mentalmente essa mescla de luzes de intensidades diversas, várias cores em diferentes matizes, elementos da natureza espalhados pelo céu e pela terra, e também apreender a célere transformação da luminosidade com o anoitecer.

Outra maneira de abordar o valor estético e ideológico dessa escrita de paisagens, para além da suspensão do fluxo narrativo pelas manchas, é observar a impregnação da escrita de ornados no estilo *belle époque*. Neste ponto, podemos trazer à baila um outro conceito que, extrapolando o domínio das artes visuais, amplifica as possibilidades de análise dos mecanismos de conversão da representação paisagística na linguagem literária regionalista. Considerando o impasse criado pelo evidentemente anacrônico termo “pré-modernismo”, o crítico José Paulo Paes propôs a designação da produção cultural brasileira entre 1890 e 1920 como *art nouveau*.

A interpretação do estilo finissecular permite definir sua inserção em tendências mais amplas da produção cultural, e que se manifestavam em mais de um de seus campos (Silverman, 1989). À semelhança do que já foi realizado com os conceitos de barroco e rococó, o conceito de *art nouveau* pode ser incorporado à interpretação da produção literária.

Sem pretender produzir aqui uma análise mais detida do movimento, podemos dizer que ele pretendeu, de fato, constituir, mais do que uma estética, uma ética e um modo de vida que, superando a rigidez da representação realista, promovesse uma nova relação do homem com a contemporaneidade, por meio da idealização de uma imagem mais harmoniosa do mundo. Arte da *belle époque*, o *art nouveau* promoveu um modo de expressão da natureza que buscava desvendar a profundidade dos organismos e suas dinâmicas vitais subjacentes, para em seguida estilizar estas estruturas e estes processos, condensando-os em formas artísticas. Daí emerge uma ornamentação exuberante que celebrava a vida. O natural estilizado dava forma a adereços que evocavam silhuetas vegetais e animais, compondo uma estética vitalista que conferia à natureza formas oníricas e altamente simbólicas. Por meio da arte, ciência, técnica e cotidiano conciliavam-se com a natureza, retratada de forma dinâmica de modo a descrever os ciclos de vida e a reprodução da matéria orgânica.

O excesso ornamental, as construções verbais rebuscadas, a escrita artificiosa e eloquente constituem o cerne da influência do *art nouveau* na literatura brasileira, no período dito “pré-modernista”. Esta tendência pode, demonstrou Paes, ser observada na obra de autores tão díspares quanto João do Rio, Raul Pompéia e Euclides da Cunha, em sua escrita extremamente estilizada, que configura uma prosa ornamental à cata deliberada de efeitos estéticos, e de uma maneira original e abundante de referenciar o mundo físico. Embora esta influência não se tenha limitado à literatura de inspiração rural, no caso do regionalismo literário ela se tornou bastante perceptível, à medida que o *art nouveau* contribuiu para formatar a representação do universo natural operada pela veia paisagística dessa literatura, pois a prática descritiva convidava a exercícios de estilo mais ou menos rebuscados.

No caso do gaúcho Alcides Maya, reconhecidamente um dos escritores mais devotados à sofisticada elaboração da linguagem literária da época, os elementos descritivos de sua escrita receberam apreciação em geral negativa. Para ficarmos apenas com os dois críticos citados acima, para José Paulo Paes, o verbalismo *art nouveau* é, em sua prosa, superficial, pois não se integra de forma orgânica à matéria literária. De modo similar, Lígia Chiappini acentua a pouca, ou quase nenhuma, relação estabelecida em sua obra entre o descrito e o narrado. Essas premissas certamente simplificam excessivamente a problemática da inserção do cenário natural na narrativa, particularmente no caso regionalista em que mais intensa é a percepção da comunicação entre o ser humano e o ambiente.

Essas posições podem ser repensadas, não no sentido de questionar as evidências do estilo de Maya, certamente rebarbativo, excessivo e mesmo pernóstico, a ponto de demandar um dicionário para acompanhar minimamente o fluxo da escrita. Em questão deve estar a articulação entre descrição e narração, e a importância de pensar a linguagem descritiva como uma dimensão não apenas formal, mas intrínseca à própria criação de sentido que faz da literatura, nesse caso, também um ato de intervenção. A problematização das relações entre homem e natureza, mediadas pela técnica, as simbologias elementais abrigadas pela observação do espaço rural, a criação e a consolidação de um patrimônio paisagístico exercem, em sua economia

estilística, apelo identitário inequívoco, mas também veiculam um ideal de mudança capaz não apenas de fixar uma imagem da tradição comunitária embutida na paisagem, como de agir para sua transformação:

O sol fulgurava, reverberando no lívido lençol das várzeas alagadas. Até as poças estanques das margens faiscavam; um colorido mais vivo embelezava as flores silvestres que marchetavam as coxilhas; lavadas, brilhavam as folhagens com reflexos metálicos; e o tempo indicava bâtegas e bâtegas acachoeirando-se pelos lançantes, laminando-se à luz nas campinas, desoprimindo a atmosfera e fertilizando as terras para o vívido renovo das gramíneas e o passeio triunfal dos arados pacíficos. (Maya, 2003, p. 119)

Em seguida à descrição de aspectos da natureza que remetem à elaboração de um vitral *art nouveau*, segue-se uma imediata referência ao “passeio triunfal dos arados pacíficos”, que evoca tanto o vitalismo do estilo artenovista em sua reverência às imagens da fertilização e da renovação, quanto as expectativas modernizantes de Maya, um defensor da superação do modelo econômico tradicional no Rio Grande do Sul, baseado na pecuária, por maior investimento tecnológico e diversificação produtiva. A elaboração descritiva, assume, mais uma vez, não apenas um efeito decorativo, mas a condição de componente orgânico do texto, comunicando-se diretamente com a matriz ideológica que conduzia a literatura do autor ao colar a imagem do campo à da modernização produtiva, aqui simbolizada por uma agricultura instrumentalizada e contrária à tradição colonial⁹.

Algumas vezes, a descrição autonomizava-se e se convertia no núcleo mesmo da escrita literária, imagem traduzida em palavras que evocavam o cenário da experiência, religando o homem a sua terra de origem. A partir daí, é possível reler a obra de Alcides Maya, dicionário em punho, reconhecendo o lugar social, a relevância literária e a significação cultural das manchas, exercícios de estilização *art nouveau* da paisagem:

O campo ampliava-se de novo até o horizonte, tracejado em linhas repetidas de planícies e coxilhas; mas faltavam ao dia efeitos de claro-escuro: os relevados campestres, palhegais, barrancos, arborescências, salientavam a um ou dois metros do solo o mesmo tom intenso; e a paisagem, vastíssima e nítida, sem nenhuma projeção de nuvem ou de montanha, fundia numa perspectiva de colorido cru, desbotando-as, todas as formas, desde as hastes recurvas dos arbustos rasteiros às pequeninas margaritas rubras, às abelhas ruivas, às borboletas írias (Maya, 2002, p. 54).

Por outro lado, considerada a importância da mancha no estatuto da literatura regionalista, cabe refletir sobre o fato de que a descrição paisagística é o campo por excelência da demonstração de erudição aplicada à estética. A representação da natureza pela linguagem escrita foi um dos aspectos privilegiados do gênero, especialmente porque permitia ao escritor exercitar-se na linguagem literária consagrada naquele momento. Isso conferia a ele o afastamento em relação ao objeto que se fazia necessário a uma literatura que tinha como fonte

⁹ Embora fosse utilizado em algumas poucas regiões produtoras, o uso do arado era historicamente muito pouco comum no Brasil. Para os intelectuais e políticos brasileiros, o desprezo pela ferramenta era uma expressão da mentalidade retrógrada característica dos agricultores do país. Tal situação era observada desde o período colonial. Para detalhes, ver Cabral (2014) e Murari (2024).

de inspiração a narrativa popular. Ou seja, a descrição era fundamental para marcar o lugar do escritor erudito em relação a seu material, do qual se apartava, garantindo assim o reconhecimento de seus pares e do público. O escritor regionalista atuava, assim, como mediador cultural, promovendo a tradução do universo popular para uma linguagem híbrida, que ao mesmo tempo em que buscava reproduzir a oralidade, esmerava-se em exercícios de estilo que atendessem aos critérios de valoração artística em vigor.

Conseqüentemente, o apuro descritivo que se tornou característico de grande parte da produção do gênero condiciona, em última instância, o reconhecimento público necessário ao acesso aos meios literários e às instâncias de sociabilidade intelectual, notadamente os *salons* de intelectuais consagrados, às editoras, ao jornalismo e, segundo as circunstâncias, também à burocracia. Para um escritor como Alcides Maya, egresso da “província”, a filiação ao estilo de Coelho Neto, cujo *salon* frequentava, ajudava a garantir sua inserção no restrito ambiente literário da Capital Federal. Este condicionamento social da escrita paisagística teve, contudo, um custo excessivamente alto, uma vez que colou sua obra de forma excessiva à estética de seu tempo, o que comprometeu sua longevidade e o levou a, posteriormente, considerar uma reedição de seu romance *Ruínas vivas* em versão depurada de seus excessos ornamentais (Almeida, 1994).

É pouco profícuo, contudo, considerar a veia descritiva de Alcides Maya, como a dos demais autores regionalistas, apenas por este ângulo. Em primeiro lugar, porque, dentro do estatuto do gênero, cabia traduzir literariamente a paisagem do pampa, agregando-a à imagética da nacionalidade como uma expressão da memória social. Além disso, desde seus tempos de militância no jornalismo porto-alegrense, Maya advogava a integração política e cultural do Rio Grande do Sul ao contexto brasileiro. O estado já havia sido definido pelo prestigioso crítico literário José Veríssimo como *um corpo estranho na Federação Brasileira*, dadas as peculiaridades da política local (*apud* Love, 1975, p. 3). Neste ponto, é necessário refletir com mais cuidado sobre as relações entre regionalismo e nacionalismo. Afinal, em sua acepção cultural, os dois termos podem assumir sentidos convergentes ou divergentes, de acordo com o contexto e as tendências políticas e ideológicas que lhes dão suporte. O programa regionalista brasileiro não apresentava, no início do século XX, inclinações autonomistas. Pelo contrário, ele se punha a serviço da cultura nacional, composta, em última instância, pela soma das diversidades locais.

5 Considerações finais

No Rio Grande do Sul, a afirmação da identidade regional pela literatura ia ao encontro da incorporação do estado na pauta descritiva estabelecida pela prosa literária para a cultura nacional, e daí expandida para a poesia, as artes plásticas (o que deu origem a clássicas representações da paisagem rural incorporadas à imagética popular), a música e, posteriormente, sob a égide da cultura de massas, para a linguagem da fotografia e do cinema. Ao descrever o pampa, Alcides Maya inventa sua representação literária do ambiente natural/rural da campanha, desenhando com os inúmeros detalhes descritivos uma paisagem diversa daquela do centro-sul, uma região de relevo acidentado que consagrou numerosas expressões do espaço do sertanejo. Se, por um lado, a diferença geográfica entre as regiões no contexto nacional era garantia da originalidade da literatura gauchesca, a mera inscrição de uma obra na linguagem regionalista, com a qual se confundia o nacionalismo literário da época, encarregava-se

de realizar a integração de cada região na cultura brasileira, pelo menos, naquele momento, entre sua restrita camada letrada. Posteriormente, por meio da imprensa ou da educação e dos veículos audiovisuais, esta atingiria um público mais amplo.

Considerar a mancha descritiva uma dimensão meramente decorativa superposta à obra literária implica em minorar o impacto simbólico das imagens da natureza na formação da cultura moderna, em contraste com a instrumentalização do meio físico pela abordagem estritamente materialista do ambiente. É possível observar, na literatura de Alcides Maya, como, apesar da tendência ao descritivo e ao ornamental, a paisagística busca evocar sentimentos de ligação com o passado, de permanência e comunicação com a natureza. Uma leitura mais atenta permite apontar para as diversas funções assumidas pela paisagem na literatura regionalista de Alcides Maya, entre elas a mediação entre o espaço físico-natural e a subjetividade, e o estabelecimento de relações de simetria ou correspondência entre o homem e a natureza, o vínculo entre a história e a geografia, a sugestão de perenidade e de pertença comunitária e, por extensão, regional. O próprio exagero *art nouveau* contribui para estabelecer uma imagem dinâmica e dramática do ambiente, dotada de uma energia vital paralela à ação humana, pois o impacto da imagem da natureza sobre a sensibilidade foi diversas vezes apontado na literatura como condicionante da formação do sujeito, de seu impulso para a ação e de sua autorrepresentação. Vimos que assim se criava uma ambiência que participava do narrado, seja pelo contraste da ação com uma suposta indiferença do mundo físico em relação aos propósitos humanos, seja por uma correspondência entre os atributos do meio e uma representação idealizada do tipo regional. Dessa forma, a paisagem do pampa descrita por Alcides Maya participa da criação da imagem do pago como um espaço ao mesmo tempo íntimo e épico.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marlene Medaglia. *Na trilha de um andarengo*. Alcides Maya (1877-1944). Porto Alegre: Edipucrs: Instituto Estadual do Livro, 1994.
- BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Trad. Maysi Veuthey. Madri: Biblioteca Nueva, 2009.
- CABRAL, Diogo de Carvalho. *Na presença da floresta: Mata Atlântica e história colonial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. 2. ed. Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France, 2000.
- CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995. p. 55-85.
- CONAN, Michel. L'invention des identités perdues. In: CONAN et al. (org.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris: Champ Valon, 1994. p. 32-51.
- COSGROVE, Denis E. *Social Formation and Symbolic Landscape*. 2. ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- JAKOB, Michael. *Paysage et temps*. Comment sortir du musée du paysage contemporain. Gollion: Infolio, 2007.

- LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e modernismo*. O “caso gaúcho”. São Paulo: Ática, 1978.
- LEVY, Carlos R. M. *O Grupo Grimm*. Paisagismo brasileiro no século XIX. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1980.
- LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho e as origens da Revolução de 1930*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LUZ, Fábio. *A paisagem: no conto, na novella, no romance*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1922.
- MAYA, Alcides. *Ruínas vivas*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Santa Maria: Editora da UFSM, 2002 [1910].
- MAYA, Alcides. *Alma bárbara*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1991 [1922].
- MAYA, Alcides. *Tapera*. Cenários gaúchos. Rio de Janeiro: Garnier, 1911..
- MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1982.
- MURARI, Luciana. “A procissão de milagres”: A natureza como mito e matéria na poesia colonial brasileira. *História Unisinos*, v. 28, n. 1, p. 71-86, 2024.
- MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Fapesp; Alameda, 2009.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.
- OLIVEIRA, Luciana da Costa de et al. *Da imagem nascente à imagem consagrada: a construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner*. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2017.
- PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- ROGER, Alain. Le paysage occidental: rétrospective et prospective. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 14-28, 1991.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Tradução Maisi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- SIMON, Gérard. Le paysage, affaire de temps. *Le Débat*, Paris, n. 65, p. 43-50, 1991.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SILVERMAN, Debora Lea. *Art-nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology and style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- THIESSE, Anne-Marie. *Écrire la France: le mouvement littéraire régionaliste de langue français entre la Belle Époque et la Libération*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- THIESSE, Anne-Marie. *Ils apprenaient la France: l'exaltation des régions dans de discours patriotique*. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1997.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Seuil, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*. Na história e na literatura. Tradução Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.