



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

VAGNER DE SOUZA SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DO TELÚRICO E DO IMAGINÁRIO EM OSÓRIO
ALVES DE CASTRO**

Salvador
2019

VAGNER DE SOUZA SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DO TELÚRICO E DO IMAGINÁRIO EM OSÓRIO
ALVES DE CASTRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Santos, Vagner de Souza
A construção do telúrico e do imaginário em Osório
Alves de Castro / Vagner de Souza Santos. --
Salvador, 2019.
86 f.

Orientador: Igor Rossoni.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, , 2019.

1. Osório Alves de Castro.. 2. Narrativa
Regionalista. . 3. Telúrico.. 4. Imaginário.. I.
Rossoni, Igor. II. Título.

VAGNER DE SOUZA SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DO TELÚRICO E DO IMAGINÁRIO EM OSÓRIO
ALVES DE CASTRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.

Salvador, _____ de _____ de 2019.

Orientador: Prof. Dr. Igor Rossoni.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Igor Rossoni (UFBA)
(Orientador)

Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA)
(Membro interno)

Prof. Dr. Cândido da Costa e Silva (UCSAL)
(Membro externo)

AGRADECIMENTOS

A Deus, primaz e cerne, pelo sopro e travessia.

Aos meus pais, Cila e Dodô, pelo berço e suor em regas; à minha irmã Adriana; sobrinhos Caíque e Arthur pelo ombro comungado.

Ao meu orientador, Igor Rossoni, pela amizade e paciência nas paradas obrigatórias e estímulo no caminho da pesquisa.

Aos amigos dantes e aos novos encontros pelo apoio nas noites escuras.

Aos professores (as) do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA, aos funcionários.

Aos componentes da banca por ladearem esta passagem.

À FAPESB, pelo financiamento da pesquisa possibilitando a conclusão deste percurso acadêmico.

Aos meus avós (*in memoriam*), pela
ancestralidade e presença doutro modo.

Os homens só morrem porque deixam de ser amados

Osório Alves de Castro

O correr da vida embrulha tudo.

A vida é assim: esquentando e esfria,

aperta e daí afrouxa,

sosega e depois desinquieta.

O que ela quer da gente é coragem

Guimarães Rosa

RESUMO

Visa-se analisar a produção romanesca do escritor baiano Osório Alves de Castro, delimitada no modo como se estabelece a construção dos elementos do telúrico em *Porto Calendário* (1961) e do imaginário a partir da narrativa de *Maria Fecha a Porta prau boi não te pegar* (1978). A pesquisa, de cunho bibliográfico, tendo em vista o caráter pluridimensional da obra em tela, procede-se, então, abordagem temática dos referidos eventos apresentados no *corpus*. O enfoque existencial e a abertura filosófica distinguem a narrativa osoriana, não obstante, a inserção na crítica social característica da geração pós 1930. Deste modo, inicialmente no trabalho pensa-se o tecido da escrita do autor e sublinha questões espalhadas no texto, a saber, as complexas referências socio-históricas e a composição poético-filosófica da obra (ARAÚJO, 2008; 2009); (VALVERDE, 2007; 2008). O espaço/paisagem sertanejo narrado por Osório imerge em dado telurismo plurissignificativo e simbólico, visto além do aspecto fixo e circundante, atravessado pelo imaginário e devidas articulações com o poder do mito. A partir disso, na segunda seção envereda-se no telúrico, mas também a ambiência, ou seja, os elementos naturais a ele conectados, procura-se analisar leituras possíveis de materialidade e geopoética na obra de Osório (BACHELARD, 2003; 2008); (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006); (MACEDO, 2018). No último momento, aborda-se a composição do imaginário e do mito como tecido que envolve a espacialidade e narrativa. O imaginário como um conjunto de imagens que, relacionadas entre si, constituem o pensamento do homem (DURAND, 2012). Portanto, considera-se a primazia do texto e, a partir disso, mobiliza-se aportes teóricos como instrumentos operadores de leitura na análise das seções. Procura-se revisitar a obra osoriana para regar-lhe a seara de criação e motivar a discussão teórica sobre a mesma, apresentando aos leitores que a desconhecem.

Palavras-chave: Osório Alves de Castro. Narrativa Regionalista. Telúrico. Imaginário.

ABSTRACT

This work aims to analyse the romanesque production by the Bahian writer Osório Alves de Castro, it delimited the way he establishes the construction of telluric elements in *Porto Calendário* (1961) and its imaginary from *Maria Fecha a porta prau boi não te pegar* (1978). The research has bibliographic nature, considering the pluridimensional character of the work focused, then proceeds thematic approach of the referred events presented in the corpus. The existential approach and philosophical openness distinguish the Osorian narrative, as well as the insertion in the social criticism, characteristic of the post-1930 generation. Thus, initially in the work we think of the fabric of the author's writing and underlines issues spread in the text, namely the complex socio-historical references and the poetic-philosophical composition of the work (ARAÚJO, 2008; 2009); (VALVERDE, 2007; 2008). The country space / landscape narrated by Osório immerses itself in a given plurissignificant and symbolic telurism, seen beyond the fixed and surrounding aspect, crossed by the imaginary and due to articulations with the power of the myth. From this, the second section focuses on the telluric, but also the ambience, that is, the natural elements connected to it, seeks to analyze possible readings of poetic and geopoetic materiality in Osório's work (BACHELARD, 2003; 2008); (Chevalier, 2006); (Macedo, 2018). At the last moment, the composition of the imagination and myth is approached as a tissue that involves spatiality and narrative. The imaginary as a set of images that, related to each other, constitute the thought of man (DURAND, 2012). Therefore, the primacy of the text is considered and, from that, it mobilizes theoretical contributions as reading operators instruments on the analysis of the sections. It seeks to revisit the Osorian work to appreciate its creative field and motivate the theoretical discussion about it, introducing readers who do not know it.

Keywords: Osorio Alves de Castro. Regionalist Narrative. Telluric. Imaginary.

SUMÁRIO

1	TRAVESSIAS: ENTRE PARTIDAS E PORTOS POSSÍVEIS	11
1.1	DADOS PRELIMINARES	11
1.2	OSÓRIO ALVES DE CASTRO: O AUTOR E A OBRA	11
1.3	INCURSÕES TEÓRICAS.....	15
2	O TECIDO DA ESCRITA OSORIANA	19
2.1	OSÓRIO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A COSTURA TEMÁTICA	20
2.2	ASPECTOS DA CONSTITUIÇÃO POÉTICO-FILOSÓFICA DA NARRATIVA	28
3	OS FIOS DO TELÚRICO EM <i>PORTO CALENDÁRIO</i>	34
3.1	CHÃO PARTIDO: NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO DA AMBIÊNCIA TELÚRICA ...	34
3.2	<i>PORTO CALENDÁRIO</i> : UM COMPÓSITO DE AFIRMAÇÕES TELÚRICAS	46
4	OS FIOS DO IMAGINÁRIO EM <i>MARIA FECHA A PORTA PRAU BOI NÃO TE PEGAR</i>	55
4.1	FILETES E TRANSBORDAMENTOS: O IMAGINÁRIO.....	56
4.2	A CONSTRUÇÃO DO MITO	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
	REFERÊNCIAS	79

1. TRAVESSIAS: ENTRE PARTIDAS E PORTOS POSSÍVEIS

1.1 DADOS PRELIMINARES

Esta pesquisa atravessa percursos, configura caminhos e enceta pretensões. Em primeiro momento, nasce do meu interesse pela obra de Osório Alves de Castro, ilustre conterrâneo, que desde cedo ouvi falar e li, com empolgação, no Ensino Médio em Santa Maria da Vitória, localizada no sertão do extremo oeste da Bahia.

Nos itinerários acadêmicos enveredei-me pela Filosofia e Ciências Sociais, no entanto, o entendimento de que a pesquisa em literatura pode gerar hipóteses de novas leituras e expor devido funcionamento social, o poder político, a memória, bem como, configura-se enquanto objeto de construção e representação de identidades; logo, a potência gerativa me fez optar por pesquisar no campo literário, pois este é “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CÂNDIDO, 2006, p. 84).

Em virtude do exposto, a consideração pessoal de levar a minha poeira, raízes e vivências sertanejas para o objeto de estudo direcionou-me na escolha do romancista como recorte e *corpus* deste trabalho. Outras razões são a importância e plurivocidade da obra do autor, sobretudo, o enfoque existencial e a abertura filosófica que lhe distingue a narrativa.

Assim, ao analisar a obra de Osório Alves de Castro a imagem da terra fez-se presente, a maneira como o autor constrói a ambiência telúrica em narrativa poética. Neste sentido, fez-se integrante necessário a ampliação da abordagem na pesquisa para investigar também o imaginário, como possível tecido que envolve a espacialidade e o texto.

1.2 OSÓRIO ALVES DE CASTRO: O AUTOR E A OBRA

Osório Alves de Castro foi expulso do ventre no “faroeste” da Bahia em 1898, na cidade de Santa Maria da Vitória, situada à margem esquerda do Rio Corrente, importante afluente da bacia do médio São Francisco. Desde jovem partiu em “errância” migratória ao ser obrigado a fugir da cidade por desacordos com os poderes políticos locais (PASTANA, 2004).

Segue o rio como portal de saída a espriar-se por caminhos desconhecidos. No trajeto passou por Rio de Janeiro onde torna-se amigo de alguns anarquistas ligados ao professor José Oiticica¹, com a prisão deste, segue para São Paulo, Bauru e Lins onde trabalha como escrivão numa fazenda. Casa-se com Josefa, filha de imigrantes espanhóis, mudando-se mais tarde para Marília, interior paulista, em que residiu maior parte da vida. Alfaiate de profissão, durante o dia talhava os cortes e tecidos e à noite costurava suas narrativas. Funda a Alfaiataria Rex, que se torna ponto de encontro dos intelectuais locais.

Osório Alves de Castro era militante comunista e se estabelece como personalidade intelectual e política da região, engajamento que lhe ocasionou prisões e perseguições. Neste sentido, a pesquisadora Eliana Pastana (2004) aponta na biografia e fortuna crítica do autor, as inúmeras ocasiões em que seus escritos eram confiscados obrigando-o à reescrita diversas vezes.

O novelo de histórias recolhidas, preservadas e levadas no alforje da memória é o tecido da cultura ribeirinha ficcionalizada pelo romancista na costura da sua narrativa barranqueira.² O autor se apropria da complexa relação de poder, bem como, a riqueza social e cultural das barrancas do São Francisco em suas produções romanescas. Ele constrói tipos humanos banhados em fortes singularidades existencial e poética. Assim, as possibilidades de análise são ampliadas dado que os enredos são cosidos entrelaçando as instâncias narrativas às referências socioculturais, geográficas e históricas.

Osório Alves de Castro estreia na literatura em 1961, já sexagenário, com a publicação do romance *Porto Calendário*. Escrito entre 1942 e 1945, saído à luz em 1961, foi o detentor do Prêmio Jabuti de 1962, a única obra publicada em vida e lhe marcou o estilo singular. A imagem aludida no título da obra faz referência às repetidas cantigas ribeirinhas. Remete-se ao rio enquanto elemento de unidade natural que fertiliza os sequiosos caminhos percorridos. Reporta-se ao universo de

¹ José Rodrigues Leite e Oiticica (1882-1957) nasceu em Oliveira (MG). Proeminente intelectual na produção militante das correntes anarquistas, atuou em diversas instâncias: como professor catedrático do Colégio Pedro II, de Prosódia na Escola Dramática e de Português na Escola Normal do Distrito Federal. Produziu significativos estudos filológicos, peças teatrais, ensaios sociológicos e manuais didáticos. Foi preso quando participava de articulações com vistas à deflagração de uma insurreição operária no Rio de Janeiro. Morreu no Rio de Janeiro, em 1957 (FIGUEIRA, 2008).

² Narrativa barranqueira aqui compreendida enquanto tematização do povo ribeirinho e respectivas agruras. As obras em análise neste trabalho são contextualizadas nas margens do Rio São Francisco e afluentes como o Rio Corrente.

transportadores de mercadorias através das barcas no Rio São Francisco. Identifica-se o porto com o rio, o calendário com o tempo, o tempo descendo (CASTRO, 1963).

O romancista experimentou glória e esquecimento. Nos últimos anos de vida se internou numa clínica para idosos na cidade de Itapeverica da Serra onde faleceu em 1978, às vésperas da publicação do segundo romance *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* (1978). As suas cinzas foram jogadas no Rio Corrente, na cidade natal, numa espécie de retorno ao leito em que foi gerado. Osório teve postumamente publicada a obra *Bahiano Tietê* (1990), construindo assim trilogia da formação, integração e identidade cultural brasileira, conforme sugere Espinheira (1990)³. Ainda há registro dos originais do romance *Nhonô Pedreira* que se encontra onusto de imprecisões, cortes e correções (PASTANA, 2004).

Na tessitura de *Porto Calendário* descortinam histórias apartes, os personagens brotam e desaparecem em tentativas de superação das contingências, se afirmam em trasbordamentos e fluidez de identidades. Por um lado, tem-se a crítica social e denúncia de exploração histórica, características do romance pós geração de 1930, noutro âmbito, costura-se o humano trágico com enfoque existencial e abertura filosófica. A composição do texto é carregada de lirismo que incita reflexão acerca da condição do ser (VALVERDE, 2008).

O romance é atravessado pelas linhas complexas das relações de poder entre os coronéis, o domínio econômico e político e a orbe relegada ao aniquilamento sem direitos, possibilidades de ser. Neste sentido, tem-se o anti-herói Orindo Brotas a constituir-se contraponto em relação aos excessos. Ele é um homem em trânsitos, deslocado, a procura de si e em constante fuga, da cidade, do próprio filho antes do nascimento, da marca de ser neto da negra Marta, tida feiticeira por instruir as escravas as técnicas para abortar e impedir a geração de descendência escrava. A saga de Orindo continua no último romance sob o nome *Bahiano Tietê*, ainda sob aporte e signo filosófico sondando a existência.

A escrita de Osório flui naturalmente como corredeira, banhada na oralidade e construída em espaço configurado miticamente, onde as desigualdades transcendem em olhares numinosos e prenes de beleza.

³ Neste texto de orelha do romance *Bahiano Tietê* de Osório Alves de Castro (1990), Gey Espinheira lembra que Osório, em sua obra literária “integram tempo e espaço na formação da sociedade brasileira”.

O segundo romance *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, publicado em 1978, conta a história de Maria que faz o caminho de saída do povoado Araçá do Mel, acompanhada de outras três jovens em busca de seus maridos que partiram para lutar com Conselheiro em Canudos. Elas travestidas em disfarces para a viagem, no percurso caem numa emboscada e são atacadas por força policial na cidade de Juazeiro ao serem consideradas como revoltosos. Apenas Maria sobrevive ao atentado e com as demais mulheres do povoado são erigidas no imaginário popular como santas.

A narrativa focaliza a valorização da mulher ao elevá-la à categoria mitológica e subverter a ordem patriarcal característica nos rincões do sertão. Percebe-se novamente na composição do texto o diálogo com a História Nacional, faz-se incursões críticas e estabelece referências entre o mundo narrado e aspectos socio-históricos, sem perder a voltagem lírica do autor.

A obra *Bahianno Tietê* foi publicada em 1990 pela Empresa Gráfica da Bahia. Narra a saga da migração da terra sertaneja que expulsa os filhos rumo a terra idealizada de São Paulo, onde trabalharão como mão de obra semi-escrava na cultura cafeeira. Têm-se o personagem Orindo Brotas do primeiro romance *Porto Calendário* assumindo nova identidade, nega-se a qualquer reconhecimento com o passado em Santa Maria da Vitória. Assume o nome de Bahiano Tietê. Torna-se também migrante e ser em desterritorialização, sem origem e *telos*, estabelece-se no entre-lugar (SANTIAGO, 2000). O personagem busca reconhecer-se em sua humanidade, distende em novas possibilidades de existir e lê o mundo filosoficamente.

Embora, Osório Alves de Castro tenha gozado de relativa repercussão crítica após o lançamento de *Porto Calendário* entre 1961 e 1963, visto que esta narrativa mereceu várias referências em dicionários, revistas, livros, e periódicos do país, há poucas pesquisas acadêmicas dedicadas ao estudo da obra do autor, lacuna no que se refere ao estudo analítico acerca dos processos construtivos e estéticos utilizados por ele.

O reconhecimento e admiração inclusive é confirmado na carta-resposta recebida de Guimarães Rosa (1908-1967) por ocasião da análise de Osório acerca da obra *Grande sertão: veredas*, bem como, na carta dirigida do escritor mineiro ao amigo em comum Paulo Dantas sobre o romancista baiano: “A carta de Osório Alves de Castro! [...]. Pudesse eu ia lá, em Marília, conversar com ele, três noites e três dias, seguidos, sem pausa nem pio, sem fio de pavio. Foi para mim uma rajada, um

desembesto, um desadoro, um desabalo. Não tenho palavras” (DANTAS, 1975, p. 70).

O próprio Osório assevera que “a história de um livro, por mais insignificante que seja, é um episódio da história da literatura do seu país, e se não interessa aos leitores e críticos, pelo menos conforta o autor pela participação que deu à cultura de sua terra” (1963, p. 98). A contribuição confortante que sugere Osório, configura-se aspecto próprio do processo artístico que emerge nos escombros e esquinas silenciosas, sem alardeios academicistas e refletos.

Assim, procuramos revisitar-lhe a obra para regar a seara da fortuna crítica e motivar a discussão teórica sobre a mesma, apresentando aos leitores que a desconhecem. Dentre estas pesquisas e mais recentes, convém mencionar a dissertação de mestrado de Eliana Pastana (2004) dedicada à construção da biografia e fortuna crítica de Osório, e a tese do professor Luís Antônio Valverde (2008), na qual estuda o processo de representação do sertanejo ribeirinho numa perspectiva filosófica, tais referências teóricas são utilizadas nesta pesquisa.

1.3 INCURSÕES TEÓRICAS

A pesquisa, de cunho bibliográfico, empenha-se em uma análise acurada dos textos estudados. Busca-se trechos nos romances que se constituem de variadas representações do telúrico e do imaginário, assim, objetiva pensar em um espaço redimensionado e múltiplo, não apenas figurativo. Neste sentido, dado a polifonia da obra de Osório Alves de Castro, decorre necessidade de percurso teórico-crítico estendido em multiplicidade de enfoques. Assim, recorre-se a operadores de leituras geográficas, antropológicas e filosóficas para refletir a primazia do texto.

Diante disso, surge a questão diretiva desta dissertação: de que modo se estabelece a construção dos elementos telúrico e imaginário na narrativa osoriana expressa em *Porto Calendário* e *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*? Com base neste questionamento propõe-se discutir a presença dos elementos em recorte na obra em tela. Procura-se ainda analisar como se configura a costura da escrita do autor, bem como, as possíveis recorrências e entrelaçamento do elemento terral e o imaginário nas narrativas do *corpus*.

Neste trabalho procede-se abordagem temática dos referidos eventos. Para tanto, o texto está dividido em três seções de análise, discussão e reflexão. Na

primeira seção intitulada *O tecido da escrita osoriana* ao considerar o coser narrativo do autor, tece-se leitura sobre algumas questões espraiadas na narrativa, sem pretensão de esgotamento, dado a amplitude temática e dialógica dos textos e a impossibilidade contingencial de discorrer sobre a mesma nesta pesquisa. Assim, delimita-se a analisar a costura narrativa do autor sob os aspectos das complexas referências socio-históricas e a constituição poético-filosófica da narrativa.

O pesquisador Jorge Araújo (2008), nos estudos sobre a literatura baiana em obras como *Floração de imaginários: o romance baiano no século 20* e artigo *A prosa barranqueira que intrigou Guimarães Rosa* (2009) sugere sobre o romance osoriano esta abordagem abrangente nos planos histórico, socioeconômico, político, seja no plano psicológico, filosófico e poético. Percebe-se diálogo expressivo entre mundo referencial e narrado na obra de Osório, na construção dos enredos.

A complexidade socio-histórica torna-se matéria inventiva elaborada nos fios do artefato literário. Osório, como sujeito engajado, não abdica a potencialidade política da arte em desconstruir discursos e questionar *o status quo* vigente. Neste lastro, os narradores e personagens se revelam intérpretes do tecido social e humano que perpassam as obras. Tal incursão é atravessada por uma leitura crítica de eventos como os excessos do coronelismo e instauração da República.

O coser narrativo em Osório alude ao ser em aberturas múltiplas, não obstante, transitarem a fronteira do aniquilamento, ergue-se em tentativa de superação das impossibilidades existenciais. Em um segundo momento nesta seção dissertativa estuda a constituição poético-filosófica no *corpus*. Argumenta-se que a narrativa se apresenta banhada no poético e abertura filosófica que distingue o romancista na literatura tida regionalista. As diversas vozes ecoam os dramas e sangram nas vazantes do texto, qual rio nas enchentes estendendo seus limites sobre os barrancos.

A linguagem pragmática sucumbe ante o lirismo no dizer o mundo. Os narradores osorianos fazem uso de uma imagética trasbordante que une o gesto e a palavra, assim, ultrapassando o signo linguístico. Derrama-se feito enchente sob olhar sensível e filosófico a burilar os sentidos e o real, estamos “diante do poético” (PAZ, 1982, p. 16).

De acordo Luiz Antônio Carvalho Valverde (2008), na esteira da caracterização feita por Roland Barthes sobre a escrita poética clássica e a escrita moderna, sugere que estão as narrativas de Osório Alves de Castro inseridas na verticalidade do signo, marca da escrita moderna. Deste modo, tem-se texto narrado em transbordamentos

de beleza poética em concordância com as cenas descritas. Por um lado, o sertão de securas e concentração dos meios de produção, portanto, do sistema enraizado de dominação e privilégios, por outro, o olhar existencial a saltar os limites com ânsias de individuação e assertivas de identidades.

O capítulo em epígrafe está embasado, sobretudo, nos textos *O ser e o além do ser nas narrativas de Osório Alves de Castro* de Luís Antônio Valverde (2008), *Floração de imaginários: o romance baiano no século 20* e *A prosa barranqueira que intrigou Guimarães Rosa* de Jorge Araújo (2008; 2009).

Na seção seguinte, sob título *Os fios do telúrico em Porto Calendário* procura-se analisar a construção do telúrico no romancista santa-mariense, questionando as possíveis figurações concernentes ao terral, bem como, as perspectivas de leituras e significações na imagística no texto. Neste empreendimento, principia-se na pesquisa por breve costura de olhares acerca da temática na historiografia literária brasileira do século XX, delimitados no registro sertanista, baianos ou não. Tal recorte visa elaborar aproximação e traçar contraponto com o universo homem-sertão presente na obra barranqueira de Osório.

O espaço/paisagem sertanejo narrado por Osório imerge em telurismo plurissignificativo e simbólico. Nesta perspectiva, a análise acerca da maneira que se apresenta o caráter terral nas narrativas também é extensiva aos elementos naturais a ele relacionados, numa ambiência telúrica. O meio natural é configurado como entreposto fronteiro de um eu capaz de dialogar com o espaço e a região que lhe são próprios por intermédio da *telure*, esta última como manifestação do vínculo mítico e imaginário existente entre o ser e o espaço que ocupa.

Observa-se a figura do elemento terral falar pelo homem em materialidade substancial própria, conforme análise de Bachelard (2008) nos postulados da teoria dos quatro elementos, enquanto imagens que substanciam e metamorfoseiam o que há de material e dinâmico no mundo. Pois, por seu turno, são também participantes as barcas, árvores e as ferramentas de produção. Assim, natureza, homem, animais e coisas se fundem numa só humanidade (COELHO, 1965).

A paisagem mobiliza inúmeras percepções na criação ficcional. Assim, a noção de geopoética (poética da terra) se configura instrumental teórico de análise por apontar para uma maneira de estar no mundo (BOUVET, 2012), não restrita a alguns âmbitos de pesquisa, mas enquanto campo relacional e transdisciplinar que visa descompartmentalizar as disciplinas em aberturas plurais.

Ao pensar o geopoético, não toma o sentido tradicional e acadêmico de poético, tampouco, os limites das formas literárias, mas como estado, experiência que caracteriza espaços e a própria vida (PAZ, 1982). Desta maneira, a obra *Porto Calendário* expõe-se como um composto de afirmações telúricas (ARAÚJO, 2009), o ser se encontra em estado de trânsitos, movência que propulsiona dilatação de leituras e constructos de identidades.

Neste aspecto, a inscrição do terral na narrativa é pensada a partir de blocos imagéticos. Percebe-se o telúrico em conflito sob o signo da seca, concentração latifundiária e miséria, mas também, a terra imaginária e promessa em paisagens distantes. A terra como úbere e berço, ou ainda, com propensão filosófica. Os terrenos enveredados pela paisagem em molde ficcional abarcam a ação das personagens e se relacionam em correspondência com o meio natural. Forma-se assim, paisagem humana ancorada na própria ambiência sertaneja.

Na última seção analítica nomeada *Os fios do imaginário em Maria fecha a porta prau boi não te pegar* pensa-se a maneira como a construção do imaginário ocorre na obra em tela, bem como, a articulação com o mito que se sugere prenhe de sentido explicativo da realidade. Pressupõe os atravessamentos destes registros nos enredos osorianos. Pois, revela-se característicos da constituição existencial e maneira de se relacionar com a realidade.

Nesta perspectiva, incorpora-se as diversas acepções teóricas sobre o imaginário enquanto aspecto do real como Maffesoli (2007; 1998). Recorre-se ainda às teorizações de Durand (2012) e Bachelard em suas obras noturnas.

Enfim, o imaginário escorre em filetes pelo sertão e o mito enreda-se na afirmação do ser em seu meio. São múltiplas as significações abertas no texto de Osório Alves de Castro. Afirma-se dialógico e registro importante para pensar a existência e suas contingências.

2. O TECIDO DA ESCRITA OSORIANA

A tessitura da escrita de Osório Alves de Castro é urdida na multiplicidade das vozes que ecoam nas ribanceiras dos sertões. As diversas instâncias narrativas compartilham da tentativa de espreitar o entendimento do mundo em sua pluralidade de sentidos.

Nesta seção objetiva-se analisar alguns aspectos temáticos na obra do romancista baiano. Ou seja, trazer à luz a maneira criativa, as nuances dadas por ele na costura de sua narrativa barranqueira. Assim, dado a amplitude das questões expostas no texto ficcional, esta pesquisa atém-se, em princípio, a articulação entre o mundo narrado e referenciado, segue-se os fios das expressivas incursões do narrador ao contexto, sua leitura crítica da realidade, no entanto, sem reduzir o artefato literário em sua perlaboração. Portanto, de maneira panorâmica, sistemática e excludente, elege-se alguns aspectos temáticos dentre os muitos provocados pelo romance osoriano.

Nas barrancas sanfranciscanas o ser aparece marcado em contingências, deslocamentos e travessias. Neste sentido, a composição romanesca de Osório sugere a tentativa de superação das impossibilidades existenciais, do tolhimento sertanejo de quaisquer direitos, até mesmo o direito fundamental à vida.

O autor não se evade à abordagem da complexa relação social-histórica do contexto, desde a crítica social e denúncia de exploração características do romance pós geração de 1930 (BOSI, 1994; CÂNDIDO, 2006), ao sertão e suas relações baseadas no mandonismo e clientelismo da cultura coronelista, os excessos e omissões da incipiente República, a articulação entre a história regional e nacional.

Em um segundo momento, o texto dissertativo estuda a constituição poético-filosófica no *corpus*. Argumenta-se que a narrativa se apresenta banhada no poético e abertura filosófica que distingue o romancista na literatura tida regionalista.

Os narradores osorianos se utilizam de uma imagética trasbordante que une o gesto e a palavra, desta forma, revela-se os percursos do ser para além do signo linguístico. A linguagem pragmática sucumbe ante o dizer poético sobre o mundo (PAZ, 1982, p. 16).

Portanto, considera-se a primazia do texto e, a partir disso, mobiliza-se aportes teóricos como instrumentos operadores de leitura na análise desta primeira seção

ancorados em textos da teoria literária e pesquisadores como Jorge Araújo (2008; 2009) e Luís Valverde (2008).

2.1 OSÓRIO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A COSTURA TEMÁTICA

Os pontos no avesso da costura expõem o engendramento do olhar diverso sob o mesmo desenho, o processo de feitura. É o “outro lado do tecido”, o artefato literário em diálogo com a referencialidade. Assim, ao analisar, em princípio, alguns aspectos temáticos da complexa relação social-histórica abarcada no texto ficcional, evidencia-se o entrelaçamento destas instâncias na construção do enredo.

Como disposto, a articulação com a História pode ser observada nas assertivas sobre a incipiente República, seus excessos e a continuidade de um passado problemático nas estruturas vigentes e narradas no texto. Por um lado, a esfera histórica a demarcar o enredo em universos verossímeis, por outro, a ficcionalização no diapasão transcendente destas contingências, em aberturas possíveis ressoando o valor artístico da narrativa.

Segundo Jorge Araújo (2009) vê-se descortinar o mundo em “questões humanas mais abrangentes”, seja nos planos político, histórico, socioeconômico, seja no plano filosófico, poético e psicológico. Neste aspecto, alega:

Osório Alves de Castro legitima sua arte madura ampliando-a pela leitura crítica da realidade, desnudando a condição humana entre os párias ribeirinhos do São Francisco, sem perder de vista a perlaboração poético-filosófica de uma ficcionalidade comprometida em seus aspectos universais. (ARAÚJO, 2009, p. 177).

A intersecção entre os caminhos da literatura e da história ocorre, sobremaneira, em obras cujo tratamento de temas sociais são sublinhados, aspectos referenciais são tomados para se refletir e sugestionar possíveis reconhecimentos.

Deste modo, o texto ficcional, não obstante, a inventividade do autor esbarra no discurso histórico, a partir da leitura de mundo, bem como, dos rastros biográficos. Exibe o “como se” dos seres de papel em representações verossímeis. Em *Porto Calendário* observa-se os planos “humano transfigurado artisticamente em sua tragédia e grandeza interior ” e o plano com enfoque “social-geográfico, objetivo e poderoso” (COELHO, 1965, p. 28).

O enquadramento realizado por Osório Alves de Castro joga com este dúplice da reflexão da nossa realidade histórica e ficcionalização do discurso romanescos:

Em Osório há uma economia textual ao articular o dito com o deixado de dizer, iluminando a História Nacional. [...] Com o apelo à história não contada pela História oficial, que procura narrar os “grandes feitos” da pátria, a narrativa de Osório aponta em direção à sua desmistificação, buscando devassar os meandros da nossa origem, formação, estrutura socio-cultural e política. (VALVERDE, 2008, p. 19-20).

A realidade consta, em dados gerais, na amplitude dos contornos romanescos, à medida que elementos como memória histórica, contexto social e mitos são fatores estruturantes do enredo. Neste âmbito, a explicitude destas incursões socio-históricas opera flutuações na substância literária trabalhada, na medida em que joga com a relação entre figura e fundo, entre o dito e o não dito conjugados na antecipação imagética do texto.

Com o exposto, pode-se ver no romance *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* a identificação com a Guerra de Canudos e à ação da República nesta ocasião. Está-se diante de um quadro donde emite olhar crítico e político e aponta para uma reflexão acerca das “nossas origens e formação, assim como, os meandros da política e estrutura social” (VALVERDE, 2017), para repensar estes episódios: “A República assalta as nossas posses, intriga nossos filhos, assassina os nossos irmãos! Quem não sabe? ” (CASTRO, 1978, p. 11). O narrador alude ao caráter artificial da República, o despreparo ou ação baseada nos equívocos que negam as diferenças.

Mais adiante a narrativa se distende em cenografia desconcertante e esparrama sentidos em economia textual:

E os três sacudiram as cabeças, num sim silencioso e fatal. Receberam uma ajuda e tudo ficou acertado. A guerra sempre foi um assunto de fácil compreensão, mesmo entre homens em inferioridades totais. [...] A República que, para sobreviver, negava sua filosofia, bastou-se nos boatos e alargou seu despreparo: matava. Aceitando a realidade como um desafio e as consequências como um equívoco, agia com as sobras fossilizadas de uma Monarquia escravagista de doação e uma República entrosada nas paleografias doutorais. (CASTRO, 1978, p. 11).

O narrador afina a história regional à nacional. Na imagem das relações de poder “um sim silencioso e fatal” (CASTRO, 1978, p. 11) do ser na fronteira do aniquilamento; fulmina sua lâmina-olhar sobre a guerra como instrumento compreensível entre os homens, até os desvalidos.

No que diz respeito, ao enfrentamento da República diante do episódio de Canudos, demonstra-se a incapacidade analítica da situação, mas ocasião para desfilar a truculenta barbárie nos sertões desprovidos. Assim, revela-se o desconhecimento institucional dos fatos nas resoluções tomadas. No entanto, o apagamento de mundos diversos, como os assentados no messianismo, não “conseguem a extinção do encantamento entranhado na personalidade coletiva” (ARAÚJO, 2008, p. 178), pois o universo sertanejo se afigura imerso em resistências e imaginários.

O narrador emite olhar crítico na atuação da República ao se negar a compreensão dos fenômenos sociais e agir pela exclusão das diferenças. Nota-se em expressões “agia com as sobras fossilizadas de uma monarquia escravagista de doação ” a indicação das questões envoltas na implantação da República, a relação com as elites brasileiras de ambições modernistas, mas assentadas na herança excludente, escravista e ainda em vigor de diversas maneiras.

Vem à tona, indícios sobre a problemática das relações de poder na sociedade brasileira, a sua constituição histórica enquanto país, delimitando trilhas plurais de leitura da narrativa:

Quando o curral carente de pouca mão-de-obra liberou as suas sobras e a monocultura canavieira no litoral satisfez-se com o braço africano, o homem livre, desvalorizado pela concorrência do escravo e inutilizado pela liberdade, passou a viver à margem das competições. O que acontece a estes excedentes, vindo do estupro secular onde o dominante desfrutava seu rebanho de mulheres nativas e dava menor valor às suas crias do que às das vacas? A história não capenga para dançar. Na Bahia, Minas e São Paulo, a bigamia e o incesto fizeram proliferar, ao lado de castas coloniais enriquecidas, uma classe a quem só assistia um único direito: obedecer para matar. E assim fizeram para os donos da Colônia, para os Barões do Império e para os coronéis da República, esses ganhando promoção caricatural oferecida na solidariedade dadas aos donos do poder central.... Agora me digam: Você aí velho Paulo, com sua linha sapiência.... Responda! (CASTRO, 1990, p. 99-100).

Que respostas podem ser dadas às incongruências e bases históricas de nossas desigualdades? No excerto destacado de *Bahiano Tietê* o enfoque histórico se mostra marcado. A crítica dos sistemas e assujeitamentos pelo homem lançado à própria sorte, ainda avultam no texto, questões como os estupros dos donos do poder ante seu rebanho moco, a negação de direitos e afirmação de privilégios. Os narradores interpolam poética transbordante com apresentações das insustentáveis condições a que são submetidas as existências.

Neste lastro, nas barrancas do São Francisco, demarcadas pelo isolamento, borbulham outras imagens que ilustram cultura marcada por estes sistemas de dominação. Nesta estrutura, o coronelismo se configura como aspecto característico da vida política e social do país. A obra literária expõe esses mecanismos de atuação ao representá-los. Este “exercício de poder monopolizante” (PANG, 1979, p. 20), que atua no cenário local encontra legitimação nos pilares políticos, econômicos e sociais, assim como, no isolamento um estatuto significativo tanto na formação, quanto na manutenção deste fenômeno social, como sugere Vitor Nunes Leal (1997).

Nos rincões sertanejos desfilam diversos tipos imersos na imposição desta estrutura de poder e presentes nos enredos osorianos. Em *Porto Calendário*, o coronel Kelemente de Araújo é apresentado:

Kelemente de Araújo sim, é um sonhador! Como Joviano, pensando da vingança, meio de salvaguardar a dignidade humana e castigar os maus... Como seu Necão Gomes, amigo dos cavalos, companheiros e irmão dos homens ofendidos... Quem é esse Kelemente de Araújo? Um louco? Parece. Tomado pela obsessão da grandeza excede-se. Não teve filhos, seu intento fixo é reproduzir-se nas propriedades, nos empreendimentos, no dinheiro, nos crimes e no delírio... Avança e desde que seja reconhecido como o primeiro, vai até ao absurdo para ser leal e humano para quem o cerca e o reconhece (CASTRO, 1961, p. 308).

O coronelismo se afigura de maneira contraditória ao existir entre atitudes extremas e sentimentos discordes. Atinente a isto, o narrador apresenta este “ser-coronel” no personagem Kelemente de Araújo foi tolhido na juventude pelo pai e, posteriormente, pelos soldados quando quis enveredar pelo universo da música. Decidiu, assim, fazer-se coronel. De acordo Luiz Valverde (2008), o narrador parece matizar e justificar a truculência e excessos destes homens ao apresentá-los como resultado destes desajustes, em contradições humanas e complexidade.

De modo geral, abre-se no discurso ficcional a crítica às práticas coronelistas, ávidos pelo poder e em excessos. Percebe-se ainda mitificação do homem sertanejo em relação aos chefes como se observa no excerto seguinte quando o personagem Soterão para atestar sua fidelidade, numa espécie de sacrifício, oferece sua vida ao chefe:

Patrãozinho do meu coração. Aqui estou para lamber seus pés, fiel toda vida se Deus quiser. Confia, meu amo. Vale a vida neste mundo? Quero provar. Me mate, meu amo, tire meu sangue, tira minha vida pra ficarem sabendo: Soterão foi fiel e soube ser do seu senhor até o fim. (CASTRO, 1961, p. 273).

A liderança do coronel, e, conseqüentemente, a obediência e fidelidade de seus seguidores decorre, segundo Rego (2008), de “conjunto de condições de natureza distinta” indispensáveis ao seu domínio. No fragmento expõe-se flagrante desta contradição da personalidade dos coronéis apontada por Albuquerque Júnior (1999) em seu estudo do Nordeste como uma invenção:

São homens para quem mulheres e filhas não passavam de empregadas, que tinham o poder sobre a alma e sobre o corpo de seus agregados, podendo surrá-los, mutilá-los ou matá-los quando bem queriam, determinando a vida de todos à sua volta. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 202).

Nesta perspectiva, nada escapava à vigilância e mando dos coronéis, isto se deve, à concentração de poderes destes na esfera social e decorrente riqueza do acúmulo fundiário e influência política. O coronelismo constitui evento complexo e paradoxal, pois, eram vistos como protetores de seus séquitos, mas construíram, sobretudo, imagem de truculência e conflituosa entre inimigos e governos, ao atuarem em substituição ao poder estatal.

Os coronéis em Osório Alves de Castro encarnam esta contradição. Alguns contrariam as estereotípias, não se enquadram e se colocam em aberturas existenciais como o coronel Chico Fulô que tinha conhecimento e aceitava a sexualidade exacerbada da esposa que “desenfreada, não se continha. Trocava constantemente de amantes, ninguém lhe resistia. Seu capricho era passar uma só noite com cada um e depois mandar matar o coitado” (CASTRO, 1961, p. 169). Aqui tem-se subversão dos papéis sociais de gênero e poder erigidos no sertão.

Osório Alves de Castro costura sua narrativa numa multiplicidade de sentidos. Tem-se uma contraposição ao relato linear clássico. Histórias apartes onde os personagens brotam e “rolam pela vida como as barcas pelo grande de rio” e o sertão “empapado de uma humanidade mais próxima do comum dos homens”, suavizando as durezas inevitáveis do combate (COELHO, 1965).

Por outro aspecto, contempla-se o “ser-jagunço” em crise nesta conjuntura. Osório apresenta este sujeito forjado para o embate e servidão entrar em conflito interior ao perceber os recuos e ajustes políticos de seus chefes em determinadas ocasiões:

Quando o jagunço perde os olhos e a voz do amo desnorteia-se na capacidade de ser. E com seu Zidorim fazendo aquele surpreendimento, desconjuntando o trato do Coronel Tônico, [...] Ser jagunço na última hora do destino estava ali; não era pra morrer e matar. A desfeita tava ni seu Zidorim entregando-os como se fossem um nada naquela sina de obediência injusta... (CASTRO, 1961, p. 80-81).

Assim, os coronéis evitam o confronto em conluios escusos, enquanto, os signos de honra e valentia dos jagunços são postos em questionamento, sujeitos forjados para o confronto, estão ali para matar e morrer, mas se curvando em obediência cega mesmo ante a covardia dos seus senhores.

O panorama que caracteriza a complexidade das figurações socio-históricas na obra osoriana possibilita eleger alguns temas, dentre diversos abarcados: a imigração mostra-se recorte expondo novas territorialidades e deslocamentos, espaciais e existenciais; a questão da linguagem está aberta no texto ao reunir e vocalizar forças anônimas e afirmar o ser dos personagens lançados no fronteiroço do existir em sistemas de subjugação; a temática da atuação feminina também se apresenta expressiva.

A obra romanesca do autor expõe-se banhada na linguagem oral, prosódia regional preñe de sentidos plurais e belezas indizíveis em cisões e lapsos que articulados dinamizam o estilo singular e constitui marca distintiva pelo “vivo dialogismo com a fala popular mais despachada e ágil equilibram e harmonizam a narrativa de *Porto Calendário*, junto com a força das imagens” (ARAÚJO, 2009, p. 181). Ainda a este respeito, Nelly Coelho assevera ser este manejo da oralidade uma “tentativa de fixar a fluidez da fala dos homens que vivem ou ‘desviverem’ nas regiões ribeirinhas do S. Francisco” (COELHO, 1965, p. 24).

Deste modo, a linguagem coloca-se nas narrativas expressas os deslocamentos, o contexto e os aspectos estéticos. Assim, o pesquisador Jorge Araújo (2009) caracteriza as instâncias narrativas na obra:

Absorvendo como espaço, tempo e personas das ações na obra romanesca o território físico, épico, social e psicológico das zonas ribeirinhas do rio, Osório Alves de Castro intenta compreender e justificar a sociedade sanfranciscana, apreendendo-a pela justaposição da análise sutil dos fatos e conteúdos à poesia que emana da linguagem popular, retendo e recriando esses elementos de forma lírica, telúrica, estética e crítica. (ARAÚJO, 2009, p. 176).

Desta forma, os discursos dos personagens distendem fragmentados em reticências como a sugerir o caráter inconcluso das histórias apartes, onde o dito convive com a não dito, o rio-linguagem variante e caudaloso a banhar suas securas.

No coser narrativo de Osório a abordagem da figura feminina se mostra significativa. Isto é, são vultos que contrapõem aos desmandos dos homens, inversão de papéis em tentativas de afirmação. Neste sentido, a personagem Sussu Flores, esposa do coronel Chico Flores “encarna o mito da mulher fatal” ao explorar uma sexualidade em cedimentos, característica exclusiva dos homens naquele mundo-sertão. Ela matava os amantes após a satisfação sexual de uma noite, com o conhecimento e cumplicidade do marido “Ninguém, nem mesmo ele, Coronel Chico Fulô, contrariava Susu, a mulher que Deus lhe botou na vida” (CASTRO, 1961, p. 169). Desta maneira, na leitura de Deleuze e Guattari (1995) as personagens estariam inseridas no processo de agenciamento decorrente das novas conexões estabelecidas, em abertura, móveis a serem outros, em deslocamentos.

Nas veredas de *Porto Calendário* encontra-se a emblemática personagem Tia Gatona “mãe dos meninos desvalidos de Santa Maria da Vitória” (CASTRO, 1961, p. 163) que cuida destes na casa onde morriam os atacados pela bexiga negra, preparando-os para a viagem à terra idealizada, em um fluxo migratório. Assim, interfere no *status quo* social e contrapõe-se aos interesses dos coronéis, interessados em suas mãos-de-obra “escravizadas”, estes vão nomear tal ato de “fujança”. Circunscreve-se na ordem crítica do contra discurso ao estatuto coronelista:

É uma bruxa, mulher macho de mistérios, mula de sete cabeças, encantada às sextas feiras correndo sete freguesias aliviando pecados... Tia Gatona limpou o pomar, carregava água, plantou no

Canta Galo, pediu e tratou os seus meninos. Um dia seu uma surra em Zé da Manga, cabra aleivoso dos Ataídes, por lhe faltar ao respeito e este se vingou. Os homens não gostavam da Tia Gatona. (CASTRO, 1961, 165).

Tia Gatona transgride a ordem vigente, toma para si o ofício fulcral de construir narrativas diversas, tanto da figura feminina nos sertões, quanto, nos meninos que alteram seus destinos.

Desta maneira, a figura feminina em diversos momentos nas narrativas são retratadas no espaço gerativo da vida, no âmbito do sacro: “A mulher e a onça. Quando comem sozinhas com os filhos perdem toda fraqueza e se a gente quer ser honesto, repete: elas são as donas da vida” (CASTRO, 1961, p. 205), expõe-se imagem de geratriz de nacionalidade.

Para Luiz Valverde (2008) esta presença constante no espaço narrativo ora irrompe “em sua grandeza e dignidade” ora feito uma “divindade decaída”. É importante perceber que outras figuras femininas são contrastadas noutras figurações onde estas se encontram situadas em realidade limite e reduzidas entre a “honra e fome”. No sertão os abusos são comuns na barganha feita com o corpo em troca de alimento na miséria social: “remeiro já desgraçando donzelas a troco de um pedaço de rapadura” (CASTRO, 1961, p. 21).

Neste caso, figura Aninha, filha de Pedro Voluntário, que desfila, vestida de Liberdade, na celebração do 2 de Julho em Santa Maria da Vitória. Todavia, é estuprada no mesmo dia, por grupo de filhos dos coronéis: “Aninha debatia –se num espaço sentimental, uma vontade de repetir tudo naquela mocidade assediada de chamados. Corria atrás dos sonhos como corria atrás dos passarinhos na várzea” (CASTRO, 1961, p. 154). O narrador não suprime a voltagem poética, embora, a denúncia ecoa nas letras.

O triste desfecho da personagem que termina negociada num prostíbulo apresenta-se sintomático, pois a liberdade dos desvalidos se desenha ilusória e encerra vendida por terceiros em lugar qualquer: “Major Bizinha de Ouro, compadecido, levou Aninha Liberdade para casa de uma amiga. Seviciou-a, deu-lhe um vestido de chita, uma sandália de velude, e entregou-a de presente a um cometa da Westfalen ” (CASTRO, 1961, p.163).

As instâncias narrativas compartilham desta tentativa de superação e entendimento dos sistemas dominadores, tais arranjos, no entanto são atravessados pela manipulação do imaginário, expressão de uma coletividade e cultura resistentes às transformações temporais e abertas ao lastro mítico, espaço onde é pecado “os pobres falarem da felicidade” (CASTRO, 1961, p. 36).

Por seu turno, no romance *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* (1978) a imagem da mulher sanfranciscana ocupa o cerne das ações e é elevada à estatura do mito. Além disso, as atitudes femininas são contrapostas aos excessos e abusos dos homens em posturas fortes, equilibradas e lúcidas. No último romance publicado do autor *Bahiano Tietê* (1990) a luta por autonomia das mulheres também avoluma no texto.

Sendo assim, a obra de Osório Alves de Castro apresenta-se potente enquanto expressão crítica da formação do país, desloca a História para dentro da história, desestabilizando discursos hegemônicos e oficiais, através de estética sinuosa. Assim, expõe aberturas e sentidos no dizer este mundo-sertão, e na afirmação dos atores-personagens, comumente num transbordamento poético-filosófico a sondar as durezas e belezas deste existir.

2.2 ASPECTOS DA CONSTITUIÇÃO POÉTICO-FILOSÓFICA DA NARRATIVA

Os narradores osorianos se utilizam de uma imagética trasbordante que une o gesto e a palavra, desta forma, revela-se os percursos do ser para além do signo linguístico. A linguagem pragmática sucumbe ante o dizer poético sobre o mundo. Derrama-se feito enchente nas vazantes sob olhar sensível e filosófico a burilar os sentidos e o real.

Nesta perspectiva, o estar diante do poético no lastro da reflexão de Octavio Paz ultrapassa as formas literárias em seus gêneros delimitativos e ao aspecto formal do próprio poema, para habitar outros espaços e modos de estar/ser no texto e na arte, nas pessoas, paisagens e fatos. São poetizados, uma espécie de presença na prosa poética, “[...] quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético” (PAZ, 1982, p. 16).

Jorge Araújo alude que a obra romanesca de Osório renuncia pactos facilitadores de leitura ao conjugar o mundo referencial em suas alusões históricas e

complexas e não reduzir a palavra a mero recurso comunicativo. Segundo ele teria “o alumbramento de uma leitura “poemática” (2009, p. 177) derivada deste trabalho inaugural com a palavra regional e os liames existentes entre a forma literária, paisagem humana e social do povo ribeirinho imerso em seus múltiplos imaginários.

O alumbramento poético se estabelece como estruturante do enredo osoriano. A este respeito, observa-se em *Porto Calendário* no contexto da modernização de Santa Maria da Vitória, após a implantação da República, o personagem Cipriano Acendedor-de-Lampião incumbido de acender os lampiões do recém-criado sistema de iluminação pública, a querosene, da cidade.

Ele que outrora era pescador cuja renda era insuficiente para subsistência de sua numerosa prole, recusa-se a voltar à antiga profissão quando o Coronel Tonico Alfonso retornou ao poder e impediu os avanços modernos propostos, mandando destruir a iluminação e as cercas das praças. Na cena se vislumbra o estado de devaneio em que é lançado o personagem:

Meio alucinado, andava pelas ruas com a pequena escada de acendedor nos ombros. Encostava-a em qualquer poste onde deixassem, e logo era cercado pelos meninos e meninas que procuravam ouvir as histórias dos bichos encantados que viviam nos rios e nas trevas das horas mortas: dos minhocões, dos caboclos d'água, dos caiporas e das almas penadas virando tudo – flor, passarinhos, luzes, fugindo e se escondendo por detrás das estrelas do caminho de São Tiago. (CASTRO, 1961, p. 93-94).

O romancista constrói o enredo imerso no lirismo apontando possibilidades e modos de estar no mundo transcendentais às fronteiras aniquiladoras e de poder que subjagam os infelizes. Abre-se uma imagem-potência de encantamento ao recriar o mundo em estesia. A vida em ato nas inobservâncias. Assim, segundo Valverde (2008) a forma poética revela os áridos sulcos na face do povo ribeirinho, aberto ao numinoso.

Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes* aponta um espaço intersticial feito lampejo e em aberturas, no qual esta imagem lampejante e potente são percebidas na citação anterior e no dizer do teórico: a “necessidade de ver o espaço intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42).

Apesar da breve presença do personagem Cipriano Acendedor-de-Lampião na narrativa expõe-se a crítica ao sistema de opressão que afugenta os filhos da cidade

em busca de divisas e dignidades noutras terras. O narrador surpreende com o arranjo poético com imagem do personagem lançando os frutos da grande mangueira de seu quintal que “estava carregada de frutos maduros; uma chita de ouro enfeitando o cocuruto do Tomba Surrão” no rio. Assim, a árvore que em outros tempos sequer maturava os frutos, antes erram devoradas pelos filhos famintos, agora numa espécie de ritual que evoca simbologias são lançadas ao rio, como ladainha dos perdidos ao mencionar os nomes dos que partiram no êxodo:

– Atanázio de seu Faustino, Zé Preto, Pedro Neves de seu Maurício Banda Vermelha, Pedro Castro, Quinca Caxeiro, e para cada nome atirava uma manga nas águas e voltava contente para voltar com nova carga. E ia repetindo: – Ovídio Galo Cego, Antonio Couro Cru, Maximino Botão Crispim, Nelson de Sá Maria Eugênia, Medrado Voluntário, Pedro Afonso... e a safra da mangueira do velho Cipriano era pouca para todos os moços que se foram para sempre de Santa Maria da Vitória. (CASTRO, 1961, p. 94-95).

A obra barranqueira de Osório Alves de Castro conecta tramas e articulações com a sobrevivência em que está envolta o povo ribeirinho. Desvela-se o precípua mediante imagética fornecida pela paisagem e entorno humano. Neste sentido, o aspecto de abertura radical da narrativa para o mundo como reverberação se mostra na própria estrutura do romance, comumente os narradores liberam “as personagens para que ganhem entonação própria, confluindo para a narrativa polifônica” (ARAÚJO, 2009, p. 179).

Neste aspecto, a literatura de Osório mostra registro do mergulho caudaloso no significado do drama humano em seus ais, e configura recorte memorial e histórico-cultural da sociedade da época. Sob este aspecto, descortinam personagens emblemáticos matizados mais psicologicamente que fisicamente como Pedro Voluntário da Pátria, um ex-combatente da Guerra do Paraguai, que se mostra em sua complexidade e dramaticidade na afirmação de seus caracteres:

Escondidos nas moitas de Peixoto, os meninos gritavam para o desatino do velho. - Tá falando sozinho... Falando sozinho com o Cão!...Ansiado, Pedro Voluntário resmungou rebatendo:- Converso, porque tenho afirmação: vem dos antigos sem rodeios. A velhice é dona de muitos cabedais, e, se falo, falo praus meus aqui dentro – e bateu na tábua do peito sem esmorecer. (CASTRO, p. 13).

A passagem dialoga com o derramamento expressivo para além do signo onde palavra e gesto compõem a cenografia da humanidade em seus poros e sangrias, tão

próximas e reconhecíveis ao transporem os “seres de papel” em gente de carne e osso. Além disso, a palavra é tomada em liberdade afoita, ou seja, sem amarras, e por isso, pode mostrar a gente ribeirinha em profundidade e reverberações. Pois, a forte expressividade imagética na obra osoriana sugere esta incapacidade da linguagem objetiva, conceitual e discursiva de dar conta da vida e do poético que escorre incontornável (CASSIRER, 2001; CALVINO, 2003).

Este caráter cenográfico e poético da narrativa verte nas falas do velho Pedro Voluntário da Pátria, em *Porto Calendário*, ao dialogar com a árvore em seu desfecho trágico, a barca e o machado:

Barca, o desvio é um pedido renitente (...) temos a mesma sina. Tu, rio acima e abaixo transportando as serventias, eu, cortando lenha e ajudando a vingar Santa Maria Vitória (CASTRO, 1961, p. 19).

Neste caso, a barca personifica os desvios do personagem a perscrutar os sentidos da existência, abre-se filosoficamente para a vida em tratos de compreensão. A forma de narrar com forte solitação visual possibilita explorar a conjugação literária entre gesto e palavra:

Que pode me restar da vida? Obrigação. Venhamos. Gosto de falar consigo, machado, olho a olho. Veja só; velho como eu. O esmeril é como a fome; nos rói e prostra. Você é meu amigo. Lustra no seu aço luz da olhada dos meus” (CASTRO, 1961, p.156).

Ao dialogar com o machado, instrumento de trabalho e ouvinte passivo das confissões do personagem, outras perspectivas são abertas como os anos idos comuns aos dois, a relação estabelecida entre o caráter abrasivo da fome que “rói e prostra”. Os monólogos poético-filosóficos são expressões do procedimento criativo de Osório de Alves de Castro.

A escrita poética osoriana produz efeitos de encantamento através do volume umeral acionado na sua construção. Nesta perspectiva, tem-se o surgimento da imagem abrupta para além das conceituações ou mero caráter discursivo, ulteriormente, o escritor transforma as imagens em palavras prenes de narrativas. Portanto, formam movimentos, ir e vir, imagem-palavra, palavra-imagem. Ambas se alteram na confecção criativa, a imagem inesperada sob a tentativa de nomeio da

palavra, por sua vez, a palavra cansada e insuficiente de abarcar a amplitude imagística (CALVINO, 1997).

O romance *Maria fecha a porta prau o boi não te pegar*, não obstante o confronto ante os “determinantes sociais” (EAGLETON, 1994) e a opressão masculina, a narrativa se esgarça de maneira filosófica à compreensão da existência em seu estender trágico e efêmero.

Assim, apontam para essa busca de superação dos entraves das contingências existenciais, mediante constituição imagética e poética do enredo confere uma modulação performática. Por ocasião da partida de Maria e suas companheiras rumo a Canudos, o narrador conciso adensa em poesia os sentidos do mundo: “Entre a curiosidade e a inocência, a Dió faladeira procurou romper a solidão para achar aquela coisa gozada chamada mundo” (CASTRO, 1978, p. 25).

Orindo Brotas na pele de *Bahiano Tietê* confronta-se com questionamentos existenciais sobre a busca si, as fugas e as contradições. Em trânsitos, observa-se e constrói-se. O narrador aponta esta inadequação do personagem e os dramas da construção das identidades:

Bahiano Tietê por mais que procurasse fazer-se alheio à vida comum no barco, era envolvido por ela a todo instante. Eli era como um ser estranho, inadaptado, voltando a viver os dramas da identificação que em si produzem emoções balizantes. Grandes problemas do povoamento da terra, está aí. Era como um coito realizando-se num aproveitamento de acontecimentos dados como possíveis para criar a nacionalidade. (CASTRO, 1990, p. 32).

Bahiano Tietê personifica a busca do ser humano pelo desvelamento de horizonte existencial no curso de sua trajetória. A este respeito, uma mulher bêbada em Bom Jesus da Lapa lhe sentencia: “Bahiano não é nome de pessoa, é uma coisa lançada no mundo, sendo tudo, não sendo nada, como tudo ali libertados na madorna” (CASTRO, 1990, p. 41). A personagem sonda a condição de “inapreensão” do ser em categorias.

No trajeto para São Paulo as reflexões e questionamentos fluem como a água dos rios, de modo, incontornável. O personagem elucubra sobre os sentidos do mundo e conceitua, provocado pela observação do cenário:

O tempo suspirava a vida na vontade de chegarem! Era o objeto documentando emendas e imagens! A tarde foi descendo fofada de vultos; o trem corria pesado na planície arejada. Moitas de bambus

varrendo vãos de sombra, verdes, num bambeio mole de varas e palhame. Bandos de anus rumando para pousos distantes e encompridavam vôos numa visão de trçagens. (CASTRO, 1990, p. 51).

A narrativa de Osório Alves de Castro se consolida enquanto registro crítico, mas sugere-se como narrativa poética, em sua forma singular de representação literária, pois, toma emprestado alguns efeitos e meios característicos do poema, e conserva a ficção do romance. Neste aspecto, admite-se existir na narrativa poética um conflito perene entre o papel de representação evocado na função referencial, e a função poética a enfatizar a própria forma da mensagem.

Ao comentar a respeito do lançamento de *Porto Calendário*, bem como, a insubmissão das suas expressões e o gênico de seu conteúdo, Osório assevera ser esta obra através da composição “a maneira de facilitar, pela fidelidade, a aproximação dos sentimentos humanos” (CASTRO, 1963, p. 97) e que procurou escrever e viver suas expressões em diversas dimensões.

Portanto, o tecido da escrita osoriana sugere-se múltiplo e em abertura. Os retalhos distintos constroem peça singular na arte de narrar o ser em perspectivação, em busca de superação, de novas identidades e terras imaginárias. O espaço sertanejo representado ultrapassa as cristalizações erigidas sobre este, revelam-se pluralizado. Expõe-se no texto a partir da paisagem humana e natural, que ora estão em conflito, ora em harmonia originária.

3 OS FIOS DO TELÚRICO EM *PORTO CALENDÁRIO*

O elemento terral configura-se tema significativamente caro à literatura, sendo abordado sob diversas maneiras, desde o viés da problemática socioeconômica, sobrevivência, do drama identitário, pertencimento e patriótico, visto como ícone materno e da fertilidade, ou ainda, como emblema do sagrado, dentre outras (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006). Neste sentido, as representações em volta do telúrico compuseram historicamente sólida estrutura ficcional e teórica, constituindo matéria de inúmeros estudos e pesquisas.

Nesta perspectiva, a obra de Osório Alves de Castro sugere um “compósito de afirmações telúricas” (ARAÚJO, 2008), no qual o ser dialoga com o meio de maneira intensa e difusa. Assim, sobreveio a necessidade de pensar quais figurações concernentes ao terral atravessam a narrativa; as possibilidades de leituras e significados que a imagística da terra pode expor, bem como, eventuais homologias e distinções com alguns textos literários sobre mesma temática. De que maneira o romancista baiano tece os fios do telúrico em sua narrativa? Qual a textura da terra que ora é embebida na promessa sulista, ora fincada no visgo das identidades?

Deste modo, no intento de analisar a terra enquanto imagem plurissignificativa parto nesta pesquisa de breve levantamento do telúrico na literatura do século XX e, mais detidamente, em alguns romancistas baianos ou não. Para tal elaboro recorte em algumas obras a partir desta aproximação temática com o homem-sertão, a fim de traçar um contraponto ao texto osoriano. Em seguida, procuro analisar a maneira como Osório constrói o telúrico em sua narrativa evidenciando o caráter singular da obra romanesca do escritor santa-mariense.

3.1 CHÃO PARTIDO: NOTAS SOBRE A COMPOSIÇÃO DA AMBIÊNCIA TELÚRICA

Uma investigação sobre o emblema telúrico circunscreve-se na análise acerca da paisagem e esta, por sua vez, mobiliza percepções diversas ao ser transformada pelo escritor em tecidos textuais/ficcionais. Desta maneira, a literatura conforma uma paisagem distintiva por meio da palavra, arranjo estético, ainda que referencie um lugar específico.

A terra é meio segundo o qual arfam conceitos como lugar, espaço, ambiente e paisagem. Destarte, dado que, tais categorias atravessam o trabalho ficcional e

crítico na literatura, faz-se necessário a revisão destas concepções para compreender as relações estabelecidas com o elemento terral nas obras em tela.

Para tanto, convém ressaltar que a utilização das categorias analíticas da geografia enquanto ciência da terra possui caráter de suporte e ampliação de leituras na consecução do trabalho, sobretudo, ao refletir a presença de possível geopoética (poética da terra) como instrumento teórico-crítico de análise nas narrativas em cena.

Através da composição de ambiência telúrica que exerce diversas atuações; e uma vez situado tal procedimento, assinala-se que o entendimento geográfico que insta referências para além do aspecto físico e envolve a imaterialidade da experiência humana, isto é, o imaginário e a subjetividade, alarga perspectivas de convergências e diálogos.

Por seu turno, o conceito de geopoética aponta não para determinada literatura localista, mas como maneira de estar no mundo que sugere acordar estatutos e espaços existentes, mas redimensionados nos liames da paisagem e da poética. A noção de geopoética foi elaborada pelo poeta e estudioso franco-escocês Kenneth White, em 1979, e concebida a partir de uma visão integrada e sensível do ser humano com o mundo.

A pesquisadora Rachel Bouvet na conferência *Como habitar o mundo de maneira geopoética?* (2012), proferida na Universidade Federal Fluminense, delinea o conceito enquanto “campo de pesquisa e criação transdisciplinar, a geopoética visa descompartmentalizar as disciplinas que são a geografia, a literatura, a filosofia, as artes, as ciências da terra, etc.” (2012, p. 12). Nesta perspectiva, a geopoética percorre territórios diferentes, geográficos e culturais.

Toma-se o prefixo “geo”, por um curso, como vínculo à terra, enquanto o “poético” deve ser entendido para além do redutor sentido acadêmico e ordinário do termo, mas como um modo de compreensão e harmonia com o mundo, leitura poetizada do ambiente onde se entrecruzam as artes e a ciência.

Em fala de Octavio Paz, na obra *O arco e a lira* (1982), o poético é compreendido enquanto estar diante; ou seja, experiência difusa, revolucionária e espiritual que caracteriza os espaços da arte, do texto, a vida. Ainda, pode-se entendê-lo, em nosso ramo de atuação, como estado que ultrapassa os limítrofes das formas literárias, os aspectos formais. Desta maneira, pode-se falar de paisagens e pessoas poéticas.

Assim, a perspectiva estendida do campo geológico, isto é, a superação da mera esfera física possibilitou a expansão epistemológica percebida nas gradativas e factíveis conexões da geografia com conhecimentos diversos como a economia, cultura, história e literatura. Este contexto transicional decorre da abertura e visão marcada pela geografia humanística e crítica⁴, assim como, a discussão e contato com as teorias fenomenológicas da segunda metade do século XX (CORRÊA, 2000).

Concernente aos trânsitos com a literatura, Tuan sugere que uma possível função da arte literária seja a de propiciar visibilidades das experiências íntimas: “chamar a atenção para áreas da experiência que de outro modo passariam despercebidas” (1983, p. 180); visto que as percepções, os valores e as representações do ser humano através do mundo vivido e da construção coletiva do espaço, vão ser enfatizados na relação da Geografia Humanística com a Crítica.

A costura de olhares e contrapontos acerca da constituição da ambiência telúrica na literatura percorre um vasto caminho, como alega Clarice Macedo:

A terra, assim como outros substantivos, resulta de discursos, representações e figurações disseminadas pela sociedade. Na maioria das vezes em que foi abordada pela literatura até o século XIX, esteve associada à natureza sob a forma da idealização, espaço alternativo à cidade, desprovida da mundanidade do espaço urbano; e percebida sob a imagem da instância maternal. A partir do XX, o espaço telúrico passa a ser trabalhado de modo mais enérgico enquanto uma ilha da memória e espaço da sobrevivência. (MACEDO, 2018, p. 49).

A terra está inserta na hermenêutica discursiva, nas representações elaboradas pela sociedade, quer na maneira idealizada e matriz de nacionalidade como foi, por exemplo, no Romantismo, quer posteriormente, como espaço identitário e da memória. Por sua vez, no século XXI a terra se afirma como lugar de transições, fugas existenciais e de sobrevivências, onde as fronteiras são ressignificadas e, por vezes, dissolvidas.

⁴ Na cronologia epistemológica da Geografia a corrente Humanística emergiu na década de 70 estabelecendo uma posição mais dialógica com outras abordagens, visão mais holística do homem e da natureza. Um dos seus principais representantes é o geógrafo canadense Edward Relph que para embasar sua obra realiza estudo da percepção e parte do método fenomenológico “para descrever o mundo cotidiano e a experiência imediata do homem” (HOLTZER, 1993, p. 122). A corrente geográfica crítica, de influência marxista e questionadora da Geografia Quantitativa, retoma o caráter historicista e introduz o dinamismo nas análises espaciais ao pensar sua relação e influência com o conceito de sociedade (CORREA, 2000).

A paisagem telúrica é extensiva aos elementos conectados ao terral, construindo ambiência telúrica. Convém ressaltar que a noção de paisagem assumiu acepções variadas ao longo da história do pensamento geográfico. Desta maneira, o pesquisador Roberto Lobato Corrêa (1998; 2000; 2001) assinala a importância e a polissemia do termo que adquire posição secundária haja vista a ênfase dada nos conceitos tidos mais adequados às discussões e necessidades contemporâneas como os de espaço, território e lugar.

Com o exposto, a paisagem se configura como modo de ver que vincula diferentes elementos e valores de determinada cultura. Não é a natureza exclusivamente que molda a paisagem, mas esta é atravessada pelo estatuto da cultura, pelo olhar modificador do ser humano. Em *A invenção da paisagem* (2007), Anne Cauquelin observa que a paisagem é um modo de percepção do mundo atravessado pelo viés cultural. Pode-se observar um rio, mas ele só é percebido à medida que outros elementos além dos visíveis e naturais são solicitados na experiência perceptiva do mundo.

O romancista baiano Carlos Barbosa⁵, na obra *A dama do Velho Chico* (2002), aborda o sertão ribeirinho, a paisagem terral banhada em poética das águas. O romance trata a história de Daura, adolescente sertaneja, que se nota envolta por olhares que a desejam: pelo irmão mais velho, Missinho, pelo vaqueiro Agenor, e o tio Avelino que tenta agarrar Daura à força e termina morto por Missinho. Na obra, ante as tragédias que exterminam com a família de Daura, as águas do rio personificam refúgios e sonhos. As embarcações a vapor alimentam seus pensamentos e ideais de fuga.

O juízo de paisagem sugerida por Cauquelin enquanto percepção cultural do mundo pode ser vista na constante presença da personagem Daura à beira do rio. Observa as águas instigadoras que solicitam elementos diversos em sua experiência perceptiva, ultrapassa superfícies e sonda em devaneios os sentidos vários:

Daura observava o avanço da luz sobre o leito do rio. Do outro lado, em sua direção. Era como se o rio fosse tirando a roupa cinzenta que

⁵ Carlos Barbosa nasceu em 1958 e foi criado no interior da Bahia. Escreveu letras de música, participou de festivais e antologias, teve seu primeiro conto premiado no Concurso de Contos do Jornal da Bahia, em 1977. Estreou na literatura em 1998, com a publicação do livro de poemas *Água de cacimba*. Posteriormente, publicou *Matalotagem e outros poemas da viagem* (2006), *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um saltamuros no tempo da ditadura* (2010) (BONFIM, 2017).

a madrugada nele vestira, expondo seu corpo vigoroso ao sol. Resolveu ficar um pouco mais assistindo ao desnudamento das águas. (BARBOSA, 2002, p. 12).

A geopoética, compreendida como poética da natureza, pode ser configurada em Carlos Barbosa enquanto paisagem redimensionada, telúrico imerso e empapado nas correntezas imaginárias do São Francisco. Está-se diante do sertão apartado das estereotípias e clichês do fatalismo, miséria e sofrimento perene. Portanto, nega-se as percepções ossificadas e visões reducionistas que foram erigidas pelo imaginário e atravessado a instância literária.

À caracterização do espaço sertão, por vezes, considera-se aspectos geográficos no que tange ao cenário improdutivo e inóspito, ou perspectivas culturais referentes, por exemplo, ao cangaço e movimentos messiânicos. Fato este que contribui para lhe obnubilar outras possibilidades e representações.

Embora, considere-se nesta pesquisa o possível diálogo do texto de Osório Alves de Castro com narrativas ambientadas no sertão, não se pretende abordar na historiografia literária a construção da paisagem sertaneja. Mas por apresentar – enquanto quadro – a pluralidade de olhares acerca das imagens telúricas neste espaço, objetiva-se realizar uma leitura relacional e produtiva no que concerne à terra.

No caminhar da narrativa *A dama do Velho Chico* parece saltar aos olhos a costura ficcional dos dramas humanos apoiada nos dedais do registro histórico, da geografia e dos mitos. Interpola-se aqui o telúrico em prisma existencial, expondo os vários modos de dizibilidade do sertão. A paisagem se mistura com a submersão nos sentimentos e aspectos psicológicos dos personagens, ou seja, os conflitos são entremeados pela dialética dentro/fora.

Neste lastro, Michel Collot⁶, em *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens* (2012), sugere que o empenho do homem em conexão com o espaço resulta da percepção da paisagem como lírica: “[...] por não ser a visão da paisagem apenas estética, mas também lírica, é que o homem investe, em sua relação com o espaço, nas grandes direções significativas de sua existência” (2012, p. 22). Assim, o cotidiano da paisagem atinge e é influenciado na urdidura das relações do mundo.

⁶ Michel Collot empreende também em *Poética e filosofia da paisagem* (2013), um estudo sobre a relação entre a paisagem e a palavra lírica. Segundo ele, nesta correspondência, a poesia gera no usual e cotidiano da paisagem outro delineamento, onde a ambiência afeta e é afetada pelas relações do mundo.

Portanto, estabelecem-se trocas entre a paisagem e o indivíduo, ao passo que este modifica o espaço, mas também é abarcado pelo espaço.

Milton Santos, em *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (2002), conceitua a paisagem como âmbito do visível, isto é, aquilo que a vista abarca, não apenas os volumes, mas também a coloração, odores, sonoridades e movimentos. Observa-se assim, de acordo com o geógrafo baiano, a constituição da paisagem enquanto conjunto de formas que exprimem “as relações localizadas entre homem e a natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima” (SANTOS, 2002, p.103).

Dado que Santos reflete a partir de uma perspectiva crítica, as contradições se manifestam na dialética entre espaço e sociedade. Deste modo, há valorização do espaço e esvaziamento da noção de paisagem. Assim, o autor propõe:

Não existe dialética possível das formas enquanto formas. Nem a rigor entre paisagem e sociedade. A sociedade se geografiza através das formas, atribuindo-lhe uma função que vai mudando ao longo da história. O espaço é a síntese sempre provisória entre o conteúdo social e as formas espaciais. A contradição é entre sociedade e espaço. (2002, p.109).

A proposta crítica do geógrafo baiano interpreta a paisagem como materialização, constituinte do espaço geográfico, enquanto conjunto de formas, objetos reais e concretos que expressam as heranças e relações situadas entre o homem e a natureza (SANTOS, 2002). Para Suertegaray em *Espaço geográfico uno e múltiplo* (2001), coexistem objetos e ações e a paisagem se configura conceito operacional para analisar o espaço geográfico em suas múltiplas dimensões: sociais, culturais, políticas e econômicas.

É desde o lugar que o ser se dispõe no mundo e sentidos são construídos. O lugar se apresenta concreto e propenso à abstração, ao tempo que também é aberto e dinâmico, em contínua modificação socioespacial. Assim, a noção de lugar corrobora significativamente para a elaboração da identidade histórica e cultural tanto do indivíduo quanto de um povo, ao se estabelecer como espaço físico e subjetivo (HOLZER, 1999).

O lugar preconiza um espaço de força provocado pela experiência cotidiana dos indivíduos e pelos processos que caracterizam a globalização. Pode ser compreendido mais que seu caráter locativo, mas donde se descortina a própria

dimensão da existência, de um mundo vivido, daí a emergência de considerar outras dimensões do espaço geográfico como a técnica, os objetos e as ações. Qualquer lugar se avizinha e dista de outros tantos lugares; cada lugar é o mundo, à sua maneira, e encerra o local e o global.

O espaço não é algo dado e cerrado, mas designa diversas experiências e variantes – físicas e sociais – é algo dinâmico, conjunto indissociável e contraditório de sistemas de objetos e ações. Nas palavras de Milton Santos (2002) o espaço resulta desta conjugação de partes; ou seja, produto social, objetos e ações, construção coletiva expressando a organização da sociedade e compreensão de um quadro único (MOREIRA, 2007).

Sobre terrenos simbólicos, destaca-se *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa (2006). Embora, o romance rosiano assinale lugares reconhecíveis geograficamente, situa o sertão como espaço em totalidade; ou seja, expressão de certa amplitude com abertura em vista à transcendência, mostrando realidade metafísica. Ao que sugere ambiente telúrico onde pensamento se forma mais forte que o poder do lugar, enquanto espaço que está em toda parte, dentro e fora da voz que narra.

No âmbito dos estudos relacionados a noção de território, este é caracterizado a partir das relações de poder, ou, sob a ótica de Santos (2002), enquanto projeção no espaço das relações sociais. Neste sentido, Raffestin alega que o território se sustenta na ideia de espaço, mas não se identifica a este, segundo ele o território é “uma produção a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolvem, se inscreve num campo de poder” (1993, p. 144).

A classificação do conceito de território pode ser feita pelas Ciências Humanas sob olhares vários, com ênfase ora na materialidade da relação homem-natureza, como o faz a Geografia, ora nos planos culturais-simbólicos e políticos, como o fazem, respectivamente, a Antropologia e Ciência Política. Além destas perspectivas, outras são baseadas na dimensão econômica e na díade capital-trabalho; e ainda, na visão naturalista do território entendido como decorrente do deslocamento do aspecto da ordem animal para a espacialidade da organização humana (HAESBAERT, 2004).

Acrescenta-se ainda o conceito de região utilizado comumente com finalidade de se manter determinada ação e controle. Na perspectiva da Geografia Crítica o domínio imbricado na noção de região decorre da diferenciação entre espaços e

territórios objetivando inalteração do subjugo a um discurso hegemônico e da classe dominante no âmbito da prática política e econômica (CORREIA, 2000).

Referente ao diálogo com a paisagem asseveram-se as categorias de espaço, o ambiente e o lugar. Disto decorre imagens múltiplas e movediças com o ente terral; e, por seu turno, denota a potência de significações. Tais abordagens relacionais, a depender do contexto, se correspondem.

A invenção territorial é inerente a qualquer representação de determinados lugares; ou seja, ainda que as referências digam respeito a espaços conhecidos como o sertão, não se perde de vista, o caráter inventado enquanto produto discursivo. A ambiência pode-se ver no empenho dos romancistas e narradores ao estabelecerem a paisagem em seus textos, como no romance *Vidas Secas* (2000), de Graciliano Ramos:

la chover. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele Fabiano, seria vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a caatinga ficaria toda verde [...]. A fazenda renasceria – e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer o dono daquele mundo. (p. 15-17).

No excerto mencionado, descortina a dialética da terra enquanto morte/renascimento. Vê-se que após a paisagem árida de seres ressequidos e rachados qual o solo, emerge um cenário bem-aventurado, ulterior à desolação apocalíptica que sorve impossibilidades existenciais; surgem os vislumbres de esperança e fartura onde os “chocalhos de badalos” reanimariam os ossos sem vida. A obra de Graciliano Ramos estaria inserida na categoria de romances de tensão crítica onde “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas o seu mal-estar permanente ” (BOSI, 1994, p. 392).

Os geógrafos culturais empenhados no significado do mundo enfatizam o papel simbólico da linguagem nas relações com o mundo natural. Disto decorre a produção imagética e discursiva de dada região. Neste sentido, o Sul do país personifica-se, nesta narrativa, como terra idealizada, divisas futuras em bonanças, local promissor onde as privações diminuirão: “E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias” (RAMOS, 2000, p. 127-128). O espaço expõe mais aspectos

econômicos e sociais das relações regionais do homem com a natureza do que a composição descritiva dos elementos geográficos.

Evidenciam-se em *Vidas Secas*, publicado em 1938, a crítica social da geração de 1930, em que se registram as relações de poder e opressão na estrutura socioeconômica excludente, a relegar o homem à existência subumana, bem como, aos problemas inerentes ao ambiente árido, seca e fome. A trama da família de Fabiano desenvolve-se numa terra condenada pela natureza e pelos sistemas de dominação vigentes. Os elementos referidos ampliam-se e mobilizam estados nos quais se destaca o ser humano em seus dilemas e incompreensões do mundo.

Na manifestação literária, os romances da geração de 30 trazem em si a caracterização investigativa do sertão enquanto espaço restrito e condicionante das ações humanas. Isto é, a abordagem da seca e respectivos processos desencadeadores de fuga inscrevem este fenômeno natural como suplício da região Nordeste, e aspecto identificador do sertão. Deste modo, a seca é tomada como objeto na pesquisa da relação entre o homem e o meio natural. Este retrato do telúrico expresso no sertão em *Vidas Secas* indica:

O drama vivido pelos que foram marginalizados pelo processo compulsório de desenvolvimento, restando esquecidos num mundo condenado ao atraso, num meio opressivo, condenado pela própria natureza. Como representante desses seres degradados, Graciliano concebe uma família de sertanejos retirantes, descrevendo sua trajetória em função do ciclo das secas. (CRISPIM, 2009, p. 6).

Antônio Candido, em *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos* sugere, sobre a composição da obra do escritor alagoano, os níveis narrativos da visão social e dramática de um mundo estruturalmente opressivo. O caráter instituidor do narrador pode ser visto no estabelecimento da “humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade” (1992, p. 106).

A terra surge como âmbito de partida e fuga, mas também figuração de nascimento, o chão/ventre no qual se é expulso no mundo, e o chão rachado que suga a seiva, suor e sangue, o chão que mostra quem foge e quem fica: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu, errante. Um vagabundo empurrado pela seca” (RAMOS, 2000, p. 20).

Tem-se a paisagem “caatinga”; o espaço sertão; a seca natural e a secura humana que marca a ferro as desigualdades naquele chão, como se percebe no mote “E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como um pé de Mandacaru” (RAMOS, 2000, p. 24); a linguagem espinhosa indicativa da composição deste espaço de homens e natureza ressequidos. Todavia, os personagens estão estendidos e sondam sentidos vários do drama da existência-limite.

A zona telúrica exposta em *Vidas secas* ultrapassa as paragens naturais e propõe leitura com abertura filosófica ao sondar – pelos personagens – a existência em questionamentos interiores; bem como, certo silenciamento ante as imposições sócio-políticas, as incertezas da vida. Corrobora a este respeito, o procedimento de Graciliano Ramos ao animalizar os humanos e “humanizar” a cadela Baleia.

A figuração do telúrico na literatura avoca diversificadas significações, de acordo com a abordagem de cada autor. Nesta linhagem de estudo temático do retirante, pode-se ressaltar o romance *Essa terra* (1988), de Antônio Torres.

Segue-se a marcha migratória nordestina, em que se procura a fuga da miséria e seca em direção à terra idealizada e fértil, pois a “sorte estava no Sul, para onde todos iam” (1988, p. 62). Porém, observa-se na narrativa de Antônio Torres⁷ a dialética da partida-regresso; ou seja, a terra imaginária e atrativa para o sertanejo também se torna a paisagem que obriga o retirante ao retorno, rejeitando-o.

Neste sentido, a primeira parte do romance sobre a história de Nelo é intitulada *Essa terra que chama*. Totonhim relata a ida do irmão para São Paulo, bem como, as razões de tal decisão, e ainda, o seu regresso. O aspecto vocativo aludido no título pode fazer referência tanto ao chamado da cidade desenvolvida e sedutora quanto, diversamente, ao regresso espacial do campo e úbere de origem, o vilarejo de Junco.

A composição telúrica se apresenta na narrativa a partir do duplo cidade-campo. Ressalta-se o urbano agônico, ou seja, marcado pelas adversidades e espaço

⁷ Antônio Torres nasceu no pequeno povoado do Junco, atualmente a cidade de Sátiro Dias, no interior da Bahia, em 1940. Autor premiado, com várias edições no Brasil e traduções em diversos países, é um dos nomes mais importantes da sua geração, com obra expressiva nos gêneros romances, contos, crônicas e memórias. Estreou na literatura, aos 32 anos, com o romance *Um cão uivando para a Lua* (1972), elogiado pela crítica. O segundo, *Os Homens dos Pés Redondos* (1973), confirmou a qualidade narrativa do autor. No entanto, o reconhecimento veio com a publicação, em 1976, do romance *Essa terra*. Publicou ainda as obras *Balada da infância perdida* (1986), *Um táxi para Viena d'áustria* (1991), *O cachorro e o lobo* (1997), *Meu querido canibal* (2000), *O nobre sequestrador* (2003), *Pelo fundo da agulha* (2006). (COSTA, 2005); (TORRES, 2019).

penoso, como lugar do desconforto, da tofobia⁸ – como aponta Tuan (1980) –; enquanto o campo afigura-se como possibilidade.

A pesquisadora Clarissa Macedo sugere “campo” como representante imediato do telurismo dado que: “A princípio, mantém relações estreitas com a terra e a natureza, tanto no aspecto do modo de trabalho, do sustento e da manutenção da vida; quanto na construção das referências da ordem do sagrado e do simbólico, constituintes do ser” (2018, p. 41).

Por sua vez, a cidade se configura como espaço apartado do terral; assim, sugeriria a noção de desamparo. No entanto, os contrastes nesta relação campo/cidade não podem ser tomados a partir do aspecto figurativo e estereotipado: do primeiro como espaço da ingenuidade, ignorância e atraso, contra a suposta maldade, frieza e violência da cidade. Tal leitura simplista desconsidera os aspectos sociotemporais pelos quais passaram estes espaços, as relações de poder que os atravessam, as desigualdades e discursos hegemônicos.

Desta maneira, pensar a configuração mais abrangente do dúplice campo/cidade pode desconstruir os moldes caricaturais de representação literária e crítica de um certo campesinato passivo que obnubila a concentração latifundiária e dos meios de produção, assim como, as péssimas condições de trabalho e ausência estatal em muitos dos problemas urbanos.

No romance *Essa terra*, Antônio Torres aborda o campo e a cidade sob o prisma caótico, sinônimo de exploração e violência. Pode-se observar o urbano sob o tom de encanamento e ulteriormente, esmagador. Deste modo, ao mesmo tempo que narra a história trágica da família, pondera sobre o humano, o contexto sociopolítico do sertão baiano, assim como, os registros morais, de comportamentos.

Nesta perspectiva, o personagem Nelo distende contraditoriamente entre o pertencimento e a partida para São Paulo: “Hei de te amar até morrer. Essa é a terra que me pariu” (TORRES, 1988, p. 19); bem como na aversão diante da terra que expulsa por lhe negar os meios de sobrevivência. Repouso e punição, tal qual a

⁸ Yi Fu Tuan ao refletir sobre o espaço e o lugar a partir da experiência sugere que “os acontecimentos simples podem com o tempo se transformar em um sentimento profundo pelo lugar” (TUAN, 1983, p. 158). Assim, ele na obra *Topofilia: um estudo da percepção* (1980) enceta o conceito de *topofilia* para definir os sentimentos pelo lugar decorrentes da familiaridade das pessoas com o meio, que podem provocar sentimentos de repulsa e desprezo por determinados lugares.

referência do nome do lugar – Junco⁹ – que indica instrumento para chicotear crianças, da mesma maneira que é utilizado como material para fabricação de cestas e assentos.

A terra, no romance, é figurada neste dúplice, relação conflitiva e constante entre o homem e o meio. Neste aspecto, o telúrico é individuado “sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra” (TORRES, 1988, p. 19). Concernente a isto Cavalcante aponta:

Não há dúvida de que o ser humano estabelece uma convivência íntima com o espaço em que vive, pois a sua relação com o lugar de moradia é uma das mais fortes experiências humanas, determinando sua maneira de ser, refletindo em suas atitudes e condutas, emoções e sensações. Dessa forma, laços afetivos com o espaço são uma das experiências mais intensas que o homem pode experimentar. (2014, p. 49).

A trama discorre a partir do personagem Totonhim, integrante da família, que através da narração memorialística expõe os enredos do episódio da morte de Nelo, irmão mais velho do narrador, que comete suicídio ao retornar para casa da família após viver vinte anos em São Paulo.

O narrador marca a instauração do conflito no personagem Nelo, quando se vê condenado a futuro de carência e miséria em Junco e vislumbra a partida para realidade diversa da que se encontra. Assim, transgride a autoridade paterna, que deseja a permanência dos filhos na terra familiar e continuação das labutas ordinárias. Desloca-se. Mas, na mudança para a metrópole confronta-se com problemas e experiências como violência, solidão e desemprego, provocando quebra de expectativa.

Nelo culmina por rememorar a experiência vivida em São Paulo e expõe a metrópole antes edênica, dos sonhos de fuga e prosperidade, agora como território hostil donde surgem violência e injustiça. No instante em que o personagem apanha na turbulência da cidade, *flashes* da memória trazem o sertão da infância numa confluência de situações e paisagens; passado e presente transitam na composição de zona fronteira. Junco antes insuficiente e adversa é retomada como lugar de proteção, a casa signo do abrigo (vide BACHELARD em *A poética do Espaço*, 2008)

⁹ Segundo o dicionário on-line Aulete digital, “Junco” significa: “Plantas flexíveis e lisas, que crescem em lugares úmidos e cujas folhas, trançadas, servem de material para fabricação de cestas, assentos, encostos de cadeiras etc.” (AULETE DIGITAL, 2019, não paginado).

Entretanto, após o retorno do personagem ao vilarejo, ele percebe a impossibilidade em restabelecer os liames com a terra de origem devido as vivências em São Paulo, que o modificou. Nem a Junco cristalizada na memória, o sertão saudoso na distante capital, tampouco os assentamentos existenciais de Nelo existem mais. Tal conflito identitário e desterritorialização culminam no suicídio do personagem. O narrador situa este destroçamento ante o conflito e o meio. O personagem Nelo percorre travessia reflexiva sobre a intrasferível existência; e é tomado por consciência enraizada de sua inadequação ao mundo. Deste modo, opta pela interrupção da própria vida.

A narrativa de Antônio Torres aqui abordada expressa o terral como caminho incontornável de tentativas de afirmação; o homem em relação com o meio esgarça a travessia em deslocamentos e retornos. *Essa terra* amplia as possibilidades de leituras ao ocupar-se não apenas do signo telúrico no dual campo/cidade, mas exhibe os dilemas entre vida e morte, permanência e ausência. A delimitação da ambiência telúrica e “errância” do homem circunscrevem-se na busca de decifração da própria vida.

O empreendimento de pensar a composição da ambiência telúrica a partir da noção de uma poética terral constitui tentativa de elaborar visões diversas sobre a construção do telúrico no texto ficcional. Por isso, delimitou-se a análise em narrativas de autores sertanistas, objetivando estabelecer uma relação com o texto osoriano. A relação homem-sertão como elemento comum entre os textos selecionados, não limita a unidade exaurida e fixa, mas situa-se no âmbito do questionamento.

Diante da construção de certa ambiência telúrica nos escritores em foco nesta seção, evidenciam a maneira que Osório Alves de Castro compõe sua narrativa e a temática terral se instaura em sua multiplicidade de olhares. Assim, Osório escreve um tipo de romance em que as personagens são correlacionadas à paisagem, ao sertão, à terra.

3.2 PORTO CALENDÁRIO: UM COMPÓSITO DE AFIRMAÇÕES TELÚRICAS

A análise das imagens telúricas na obra de Osório Alves de Castro fundamenta esta subseção. Toma-se a temática em sua diversidade, donde escorrem as figurações de ambiência expostas por signos naturais e humanos. A este respeito, é notória as plurais fisiologias evocadas na composição do espaço e do ser em

“movência” pelas narrativas. O universo narrado ora fincado ao solo, ora propulsor de trânsitos e constructos de identidades.

É possível pensar a ficção osoriana como registro poético-filosófico que se comunica com a leitura da paisagem humana e natural; isto é, com a própria realidade. Os fios narrativos que atravessam o texto fazem falar os homens, as barcas, as estrelas, o mundo. Neste lastro, conjuga-se, no dizer de Jorge Araújo (2009), a recriação de maneira telúrica nos elementos do território físico, épico, social e psicológico das barrancas sanfranciscanas. Isto, por meio da relação e análise dos conteúdos e poesia emanada da linguagem popular. Segundo Araújo:

A obra de Osório em muito se assemelha ao volume mineral do São Francisco. É úmida e caudalosa, feita de ribeiros, cabeceiras, quedas d'água e afluentes, entrecruzando histórias de migrantes sequiosos do edênico redentorismo representado por São Paulo ou dos que não se atreveram às (a) venturas sedutoras nas glebas cafeeiras ou nas selvas urbanas do Estado (mito) dos bandeirantes, permanecendo reclusos, presos ao visgo das terras e margens ribeirinhas, assinalados pelo inaudito da paisagem. (2009, p. 176).

Deste modo, flui pelo espaço-sertão um telurismo plurissignificativo. Entende-se através das diversas vozes presentes no texto o esgarçamento da busca de compreensão do ser no espaço narrativo, vez que a fixidez do lugar da existência do homem supõe os trânsitos e trocas relacionais, apontamentos e distâncias neste espaço, como sugere Dardel (2011). Assim, verificam-se algumas inscrições terrais na composição da obra.

A trilogia osoriana expõe sertão ribeirinho, sanfranciscano, que fecundam suas histórias e apresenta a *tellus* sob os contornos das adversidades da seca, miséria e sonegações decorrentes dos sistemas políticos. Partido similar se manifesta enquanto terra-úbere, ou seja, conceptiva e fertilizadora. Além disso, outras inscrições se mostram no romance em tela como terra possivelmente filosófica que sonda e permeia a construção das identidades, bem como, a terra imaginária das fugas e realização da humanidade.

Principia o romance *Porto Calendário* a partir da imagística terral contida no personagem Pedro Voluntário-da-Pátria. Este, em expressividade e força, parece tomar a condução da narrativa impondo-se ao narrador (VALVERDE, 2008). As figurações telúricas preenchem a narrativa e indica elementos matriciais e sabedoria das vivências e intimidade com seu espaço:

– Esta noite ainda ouvi. Um tempo-seco cantava: passarinho de caatinga e travessia, onde não tem água nem Valença. Chocó que dá dó, grita horas mortas da noite, pra dizer que tá vivendo mesmo... Pedro Voluntário-da-Pátria sungava o feixe de lenha, curvado, puxando a régua de filhos, cada qual com sua carga, rompendo o areão do Cipó [...]. As alpercatas de Pedro Voluntário matracavam na poeira, estalando compassadas, misturando-se nas conversas cochichadas. – Firmo desavença de vez por todas. Comigo não, minhocão. Tenho represadas na cabeça vozes e vozes confirmando, crescendo aqui no pensamento, como lagamá nas águas. Um dia nem queira saber... (CASTRO, 1961, p. 13).

A composição narrativa erige-se sob cultura que se afirma temporalmente sobre transformações modernizantes e, assim, dialoga com o mítico e o arquetípico. Na cena mencionada, os filhos do personagem são associados a animais de carga e Pedro Voluntário fala à maneira oracular a sua prole. Apresenta-se, inúmeras vezes na obra a sintonia entre natureza e homens.

Desta maneira, a relação fincada ao solo encontra-se explícita na imagem do matraqueio das alpercatas que marca o tempo e simbiose entre o homem e o terral, assim como, as vozes aumentando na cabeça como o sangradouro ou lagamá nas enchentes dos rios, quando estas por excesso de volume se derramam pelas margens. Nesta perspectiva, observa-se, a partir desta fusão, o homem falar através da substancialidade material conforme a leitura poética do espaço e seus aspectos tetra-elementar empreendida por Bachelard (2001; 2003; 2008), nos postulados enquanto imagens que substanciam e metamorfoseiam o que há de material e dinâmico no mundo, um espaço “generoso e vivo aberto diante de nós” (DARDEL, 2011, p. 26).

Em situação de ocorrência geopoética, a ancoragem do ser se mostra no momento em que o velho lenhador quando acusado de desatino e falar sozinho se justifica “Converso, porque tenho afirmação: vem dos antigos sem rodeios. A velhice é dona de muitos cabedais, e, se falo, falo paus meus aqui dentro – e bateu na tábua do peito sem esmorecer” (CASTRO, 1961, p. 15). O nexa do gestual de bater na dureza da tábua do peito sem esmorecimento parece expressar certa continuidade da existência espacial e temporal e que compreende ícones naturais e simbólicos, ou seja, mundo natural e expandido nos significados profundos e abarcados sobre a vida.

Por conseguinte, Osório Alves de Castro nomeia suas obras fazendo referências a certa ambiência telúrica. *Porto Calendário* (1961) alude às cantigas barranqueiras onde a fixidez do cais constitui partidas e trânsitos, isto posto, também

se relaciona ao tempo que escorre no chão sertanejo e ribeirinho. Por outro lado, o romance *Maria fecha porta prau boi não te pegar* (1978) sugere metáfora da heroína da narrativa às estratégias de resistência da planta rasteira que se fecha para se proteger ante aos invasivos toques.

O último romance da trilogia reporta aos deslocamentos identitários do personagem Orindo Brotas em tentativas de ser, tornar-se *Bahiano Tietê* (1990). Atrela-se a travessia ao elemento aquoso, tanto da origem nas veredas do São Francisco quanto nas nascentes do Tietê paulista.

A terra nos romances osorianos pode ser pensada mediante alguns blocos imagéticos; isto é, inscrições do terral na narrativa. O telúrico em Osório se encontra por um lado, em conflito, dado que a terra sonega possibilidades existenciais quando se manifesta sob o signo da seca, miséria e da concentração latifundiária. Decorre disto o constructo de outra figuração: a terra imaginária depositária dos sonhos de bonança. Por outro lado, o terral se encontra em harmonia com o ser residente, numa espécie de comunhão originária.

No que tange à questão histórica, a harmonia entre homem e terra, faculta nos séculos XX e XXI à visão da terra assolada e improdutiva. Assim, o telúrico deixa de ser concebido sob o registro da exaltação patriótica para ser analisado criticamente em aspectos vários, desde o social/político ao ambiental.

Tendo em vista, o valor simbólico e pluridimensionalidade estético-literárias (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006), as figurações telúricas preenchem as narrativas do Osório Alves de Castro, construindo ambiência telúrica. O meio natural é configurado como entreposto fronteiriço de um “eu” capaz de dialogar com o espaço e a região que lhe são próprios por intermédio da *telure*, esta última como manifestação do vínculo mítico e imaginário existente entre o sujeito e o espaço que ocupa.

Embora, não seja o personagem central da obra *Porto Calendário*, o velho Pedro Voluntário se avoluma no romance em marcas distintivas; e, caracterizado por imagens terrais, demonstra enraizamento. Por ocasião do nascimento de mais uma filha no casebre, exala-se a afirmação de terra mítica marcada pelas forças do imaginário e ideação cristã. Nisto, evoca-se a união do homem com a totalidade da criação:

Repetindo um velho costume da terra, Pedro Voluntário foi buscar seus trastes. Pôs junto à pequenina, seu facão, sua garrucha de cano comprido e seu machado de lenhador. Puxou até a mulher o velho cavalo e o fez cheirar com suas ventas a recém-nascida erguida nos braços. [...]. Depois foi buscar o cachorro. – Lambe, Mimoso, lambe ela... O cão, obediente, passou sua língua úmida sobre as carnes da menina. – Foi assim que eles fizeram quando nasceu Nosso Senhor Jesus Cristo. Bezinha começou a tocar as moscas. Num arroubo de solidariedade, o velho reprovou: Deixa as moscas, Bezinha. Desde que o mundo é mundo elas sempre viveram com os pobres. (CASTRO, 1961, p. 38).

O enredo é construído em simbologias terrais como quadro do ritual de nascimento. A terra acolhe no nascituro, na faina e finado. A natureza é berço telúrico. Acena-se para a comunhão entre o ser e a natureza, também na descrição da casa de Pedro Voluntário: volume de pedaços de madeiras escoradas no tronco do Juazeiro centenário. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário* (2006), apontam ser a casa signo da união de energias cósmicas. Bachelard, na *Poética do espaço*, alude ser a casa local de abrigo, acolhida. O personagem Pedro Voluntário-da-Pátria reside entre a terra e o céu:

Há trinta anos curtia o seu cansaço, suportava seus vexames com a cabeça sobre aquelas raízes descarnadas. Era onde dependurava seu Bom Jesus da Lapa, seu facão e o seu machado de lenhador, com o qual botava vida dentro das tripas da filharada... Foi agarrada nos seus nós, que sua viola abandonada calara para sempre (CASTRO, 1961, p. 38).

A figura terral da árvore representa ponte entre a vida terrestre e céu (BACHELARD, 2003; 2008), pois possui as raízes fixas na terra e, outra ponta entregue ao vento. Por isso, a materialidade elementar de Bachelard sugere ser a árvore um duplo, por ser, simultaneamente, da terra e do ar.

Deste modo, o telurismo se apresenta não somente o físico, fixo e circundante. Neste sentido, como sugere Araújo (2009), o processo de transfiguração do espaço é um imperativo de perspectivas marcadas pelo anseio de transformação humana que sobrepujam a imutabilidade e a parcialidade dos olhares conformistas e estáticos; sobretudo, do sertão. Assim, no texto de Osório é possível perceber o espaço redimensionado, existencial e poético, visto que este é local donde desenrolam os dramas humanos, para além da área estereotipada e fatalista.

O diálogo telúrico de Pedro Voluntário-da-Pátria com a árvore, perante a morte, alcança aproximações menos tangíveis do sentimento humano. O personagem

relaciona a sua história à da árvore. Em seguida, justifica seu ato e se despede em quadro vivo da arte literária:

Pau-d'Arco, se eu pudesse não lhe derrubaria. Mas você está morto. Irei também com você. Não tardará, sei, me diz pressentimento pensado. Lhe vi anos atrás. Era um arvoredo engalhado no advindo das chuvas adiantava nos brotos da folhagem um buço verde alegrando o mato. Até se muda como os viventes. Foi envelhecendo como eu. Parece ontem seu último galho vivo. Enflorado ainda parecia uma mão roxa de sangue pisado, por cima do mato dizendo adeus. Daqui a pouco será fogo, depois cinza. (CASTRO, 1961, p. 158).

O personagem, ex-combatente na Guerra do Paraguai, tornou-se lenhador, prene de filosofia. No entanto, o ofício de matar não mudou, nem a dependência dos mandantes. Uma vida submissa, agora roga a si um ato de liberdade e autonomia. Ele fulmina sobre a própria sina: “Vem no mundo para matar os outros; os homens, os bichos, os troncos dos pés de Pau-d’arco. Depois matarei para mim, como Zé Bebem, como Sebereba, e será o fim...” (CASTRO, 1961, p. 158-9). Deste modo, o telúrico confunde-se com o humano. Em seguida, que dizer da composição sensível e poética da cena da morte?

[...] O tam, tam do machado começou a bater seco, compassado e só o rangido dos serra-paus misturava-se no compasso dos golpes. Na cabeça de Pedro-Voluntário-da-Pátria o tumulto dos diálogos perdia-se nos abismos. [...] Estrondando, o tombo da árvore seca misturou-se com um gemido surdo, perdendo-se no silêncio da mata. (CASTRO, 1961, p. 159).

A passagem emudece. Os registros se conformam, fundem-se. O Pau-d'Arco já morto, tombará matando. “O tam tam” dos golpes do machado ritmado mistura-se aos cantos dos pássaros e retine a música da morte. O personagem em delírio se fina. A comunhão entre o homem e a natureza são expressos no lirismo da narrativa. A queda da árvore, a queda do homem. O gemido surdo se perde no silêncio absoluto da mata.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, em Osório Alves de Castro tem-se, portanto, “ambiente e criatura; natureza, homem, animais e coisas fundem-se numa só humanidade” (1965, p. 25). Ao passo que, Ligia Chiappini, em *Regionalismo e Modernismo: o “caso” gaúcho* (1978), assinala a relação do signo telúrico a partir da estrutura de manifestações em obras regionalistas; o conceitua e o apresenta

caracterizado na íntima relação do homem com a natureza; bem como, a familiaridade com animais e conexões com a paisagem.

As referências telúricas na obra romanesca do autor distendem em leituras múltiplas. A narrativa *Maria fecha porta prau boi não te pegar* inicia situada na comunidade Araçá do Mel, formada por oleiras. Maria, com outras mulheres, seguem os passos dos maridos que haviam partido para a campanha de Canudos. No caminho, serão vitimadas, apenas Maria sobrevive. Entretanto, a travessia desvela universo maravilhado, “sentiam-se acariciadas” (CASTRO, 1978, p. 26) pela novidade do mundo:

Misturavam o diferente com a felicidade e a transformavam em encantamentos os olhos e a esperança. Ali somente o rio, o sol, e a relva das ribanceiras não demudavam naquela oferta de curiosidade. E tudo ia ficando para trás: o tempo, a lonjuras e aquilo que, na andança, mudava a cara e as carícias das coisas. Aquilo que não era nada mais do que a liberdade prometida. (CASTRO, 1978, p. 26).

A terra distante e sonhada no messianismo de Conselheiro torna-se abertura de construção de identidade para a personagem; experiência com a liberdade desconhecida. O narrador expressa lirismo em imagens condensadas e inesperadas.

Assim, a obra de Osório Alves de Castro inscreve-se sob o signo da “movência”, condição de travessia; entre fugas de natureza diversas; isto é, trânsitos espaciais e existenciais na tentativa de construção identitária.

Adiante, observa-se que a personagem Maria – após a morte de Hans, o esposo – empreende a feitura de um busto sob pretexto: “[...] Conseguindo umas certas expressões que espero, talvez possa escapar deste vácuo sem fim que se alarga entre nós” (CASTRO, 1978, p. 182-183). Neste caso, a *tellus* se mostra via de imaterialidade: retrata tentativa de guardar o inapreensível, nomear os “vácuos” entre ela e marido falecido, numa espécie de gesto espiritual e filosófico. Em sentido geral, a terra é a receptora de tudo o que existe, dá a forma ao ser, marcha-lhe a origem e recebe os seus mortos (BACHELARD, 2003; 2008; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006).

Outras figurações telúricas em Osório são representadas pela terra da desolação, marcada por seca e miséria, além das relações de poder que solapam as possibilidades de vida digna no sertão. Decorrente disto, insere-se o fenômeno da imigração em direção ao Sul. São Paulo personifica a terra imaginária e fértil.

O personagem Orindo Brotas, em *Porto Calendário*, configura ser em atravessamentos, procura de si; isto é, intenta entender os agenciamentos do meio sobre o homem. Neste sentido, foge quando sabe da gravidez de Clara Dendê. Vai consultar a terra como conselheira a ajuizar os pensamentos: “Levantou a cabeça para pedir conselho à terra. Lá embaixo o São Francisco. Os velhos lhe diziam ‘quando estiver desesperado olhe o rio escorrendo dia e noite, anos e séculos e diz pra gente – Aguenta!’” (CASTRO, 1961, p. 200). Deste modo, aponta, enquanto ambiência telúrica, para o símbolo e síntese heraclitiana da vida.

O personagem silencia para escutar a si mesmo, serenar as angústias. Neste cenário, o rio se afirma como gerador da subjetividade ribeirinha: “Nós somos filhos do rio” (CASTRO, 1961, p. 211). A vida se afina com este *topos*. A dialética terra/rio delata: enquanto a primeira, alimenta abundantemente durante os momentos de chuva, também submete nas estiagens longas; o segundo, o rio, farto de peixes, também destrói nas grandes enchentes. E mesmo as enchentes nas vazantes tornam depósito de fertilidade após o recuo das águas.

Sob olhar literário, a narrativa propicia percursos pelas variadas significações que a terra adquire neste contexto. É o espaço conflituoso, objeto de apropriação para acumulo de riqueza, é o alimento, portal de fuga em busca de outros espaços e visgo que fixa o lugar. Pode-se tornar o próprio aniquilamento do homem, ou o homem a própria destruição da terra, pois na narrativa osoriana a terra-mundo está assolada por injustiças “é só demorar o olho nas coisas e sentir” (CASTRO, 1961, p. 267).

Uma das possibilidades telúricas na obra de Osório Alves de Castro é a terra filosófica, situada no ser em busca de identidades. Orindo Brotas torna-se Bahiano Tietê. Nega-se os vínculos do passado, objetiva-se novos territórios. Neste sentido, Reginaldo elucubra sobre a personalidade de Bahiano Tietê:

Bahiano Tietê estava só – ele e as coisas que nos momentos de recolhimento o homem junta às suas decisões: corporificam-se nas suas substâncias e as sentimos. É a nossa semelhança. Bahiano Tietê continuava: era uma criança em trânsito e chegava a sua condição. Tudo ia se mudando sem perder a feição do universo. [...] Era um encontro com a realidade do seu próprio destino sacudido. Criava e todas as coisas se animando e a reencarnação deixava de ser uma dúvida. (CASTRO, 1990, p. 144).

O personagem é um ser em trânsitos a sondar a própria condição. Ele filho do santeiro João imaginário e neto da negra Marta, a feiticeira. É Orindo Brotas. É

Bahiano Tietê. Não é nada. Não é definitivo nem estático. Mostra-se condenado a destino movente, sujeito fronteiro, sempre na borda.

Sendo assim, os terrenos enveredados pela paisagem em molde ficcional envolvem até o modo de agir das personagens, relacionam-se em reverberação e correspondência com o meio natural. Forma-se assim, paisagem humana ancorada na própria ambiência sertaneja. Parece que entram de tal modo na paisagem que se tornam indissociados dela.

Por fim, ao mesmo tempo que narra peripécias em suas histórias apartes, discorre sobre o humano, a leitura crítica da realidade sociopolítica; bem como – na paisagem discursiva de seus textos – respectivos agenciamentos e códigos comportamentais.

4 OS FIOS DO IMAGINÁRIO EM *MARIA FECHA A PORTA PRAU BOI NÃO TE PEGAR*

O imaginário conforma-se objeto, substancialmente, presente no artefato literário. Assevera-se constitutivo da maneira de estar no mundo, construir significações, representar ou relacionar com o que se entende por realidade, vez que se revela construída; isto é, não cedida em dádiva cerrada, mas constructo humano. Deste modo, o mesmo ser humano estabelece vias interpretativas mediante correspondências e imaginações sobre o espaço-temporal. Assim, elabora a realidade, conecta-se ao real através das percepções míticas advindas com a interação com as imagens.

Neste lastro, o imaginário, historicamente, foi vinculado ao “irreal”; ou melhor, contraposto à compreensão do considerado “real”, do verdadeiro, referente ao âmbito do fictício, sem consistência ou tangível. Contudo, o tema torna-se objeto de interesse de diferentes áreas, incorpora novas acepções a partir de diversas focalizações: (BACHELARD, 2003; 2008); (DURAND, 2012); (MAFFESOLI, 2007); (ELIADE, 2004), entre outras.

A obra romanesca de Osório Alves de Castro estrutura-se em multiplicidade de sentidos a espreitar o entendimento do mundo. Espraia por veredas imaginárias na tentativa de atribuir sentido à existência, dado que o homem enquanto ser múltiplo – histórico, social, político, cultural – elabora diversas representações simbólicas. Relaciona-se com a pluralidade da paisagem social e humana do sertão ribeirinho, “imenso em seus múltiplos imaginários” (ARAÚJO, 2008, p. 177).

Neste sentido, a manifestação simbólica se desnuda como instrumento potencial de releitura do mundo. Por isso, a compreensão da realidade demanda empenho que muitas vezes ultrapassa ao mero exame racional. Logo, aspectos como fantasia, subjetividade e imaginação não podem ser reduzidos apenas às considerações da racionalidade para serem compreendidos, mas seguir a motivação das imagens, historicamente, a partir do percurso antropológico¹⁰ (DURAND, 2012).

¹⁰ Gilbert Durand (1921-2012), antropólogo francês; filósofo da ciência; fundador do Centro de Pesquisa do Imaginário de Grenoble, criado em 1966. Discípulo de Bachelard, amplia suas noções, numa perspectiva antropológica, além de sistematizar a ciência do imaginário. Realiza profundo e amplo estudo da produção cultural humana, principiando pelas imagens oriundas das narrativas mitológicas, obras artísticas e literárias, além da construção discursiva das religiões. Deste modo, assenta o trajeto antropológico do imaginário, a saber, partindo tanto do sentido biológico quanto do social (WUNENBURGER (2007); (DURAND, 2012).

Deste modo, objetiva-se nesta seção analítica pensar a maneira como a construção do imaginário ocorre na obra em tela, bem como, a articulação com o mito que se sugere prenhe de sentido explicativo da realidade. Assim, o texto osoriano enreda-se de modo dinâmico, poético e inventivo, devido aos infindáveis fios narrativos e exige itinerário crítico ancorado em diversidade de enfoques.

Para tanto, principia-se nesta pesquisa a abordagem teórico-crítica acerca da constituição do imaginário. Em seguida, trata-se operadores de leitura referentes à força mítica. Em ambos os momentos, privilegia-se o texto do escritor santa-mariense enquanto expressão dos registros pesquisados, contudo delimita-se, sobretudo, no romance *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* (1978).

4.1 FILETES E TRANSBORDAMENTOS: O IMAGINÁRIO

Na análise do imaginário em Osório Alves de Castro, propõe-se realizar uma investigação que contemple as diferentes maneiras pelas quais o imaginário se manifesta nas obras, mediante interpretação de mitos e símbolos propostos pela força telúrica, aquática ou outros registros que se fizerem necessário na consecução da abordagem. De imediato, consideram-se as recorrências mais significativas que possibilitem os vislumbres do imaginário.

As narrativas estudadas são atravessadas por imagens plurais e aspectos transpostos para além da condição natural, ao escorrerem em significados vários, o que permite amplitude de entendimentos e leituras. O tecido literário em *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* (1978) articula-se mediado “pela linguagem em floração de imaginários” (ARAÚJO, 2008, p. 182), expõe-se feito úbere fundamental originando outros relatos e mitos.

Nesta perspectiva, Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso* (2003), sugere que as percepções absorvidas e transformadas em conceitos constituem elemento de compreensão, vínculo do homem com o meio em que se encontra e com a realidade. Isto é, o ser humano assimila, avalia e atribui sentido às imagens que o envolve; e, assim, constrói gradativamente a própria aceção do real.

Nesses termos, problematizam-se inúmeras realidades, inclusive, o imaginário pode ser pensado enquanto viés do real, dado a intrínseca relação com o processo de significar a existência. A partir disto, observa-se que a compreensão da realidade

se realiza “por meio de obliquidades subjetivas que, em algum momento, chegam ao consenso do chamado coletivo” (ARENDR; MÜLLER, 2011, p. 133).

Neste aspecto, reverbera-se o entendimento de Durand (2012) que confluem na concepção do real trocas entre pulsões de natureza subjetiva e apelos objetivos emanados do meio social. Portanto, a imagem associada ao sujeito/particular converte-se em sentidos coletivos e plurais, abrindo espaços para afirmação do imaginário.

No *Dicionário de termos literários* (MOISÉS, 2004), o imaginário opera, similarmente, às especificidades da imaginação, a saber, pela origem, percepção, ato de atribuir valor e significação de certa imagem. Assim, através de feixes de inter-relações acaba direcionando alguns aspectos dominantes de elementos sociais como arte, religiosidade, ética ou moralidade.

A este respeito, o pensamento de Walter Benjamim (2000; 1996) indica o imaginário como presença projetada desde o próprio ser; ou seja, enquanto “aura” na qual está envolto. Para ele a literatura seria expressão de conhecimento potencial, ao passo que, a imagem, o meio de alcançar e acordar certo saber adormecido do passado, presentificando-o como imagem dialética, isto é, estendida nos liames entre o real e o imaginário. Desta maneira, a imagem ocupa categoria importante na elaboração do pensamento benjaminiano.

Outra teorização consistente do imaginário é elaborada por Michel Maffesoli¹¹ (1998; 2001; 2007). Segundo ele, o imaginário configura-se uma atmosfera na qual se encontra imersa a existência tanto individual quanto coletiva. Possui algo de imponderável, não simplesmente racional, psicológico ou sociológico; ou seja, retém certo mistério da criação ou da transfiguração. Deste modo, o imaginário permaneceria uma matriz, dimensão ambiente com força social, mas de ordem espiritual e mental, que se apresenta em ambiguidades. O aspecto individual do imaginário se afirma por reconhecimento de si no outro (identificação); desejo de ter

¹¹ Michel Maffesoli, sociólogo francês; é professor de Sociologia na Sorbonne, diretor do *Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano* e do *Centro de Pesquisas sobre o Imaginário*. Elaborou obra consistente sobre a “sociologia do cotidiano”, a prevalência do imaginário na pós-modernidade, compreendida a partir de conceitos como transfiguração da política e tribalização do mundo. Em *Elogio da Razão Sensível* (1998) nega o dualismo esquemático que opõe razão e sensibilidade; Por sua vez, em *O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno* (2007) argumenta que nas sociedades contemporâneas, o triunfo do indivíduo moldado por relações grupais, e não o indivíduo racional puro; Publicou mais de 20 obras no Brasil, dentre as quais pode se mencionar: *A transfiguração política: tribalização do mundo* (2001); *No Fundo das Aparências* (1999); *A conquista do presente* (1984), dentre outras.

o outro em si (apropriação); e reelaboração do outro para si (distorção). Por seu turno, a estruturação do imaginário social baseia-se na aceitação, disseminação e imitação. O imaginário é algo que ultrapassa e envolve a obra; isto é, o que se intenta apreender por meio de tal noção. Portanto, este algo não é visível, mas pode ser sentido. Assinala-o como força e energia; concomitantemente, veste-o enquanto patrimônio do coletivo, portanto, compartilhado.

Na conjuntura dos âmbitos coletivos, a manifestação desta atmosfera, no dizer de Maffesoli, ou da “aura” nas palavras de Walter Benjamin, dá-se nas diversas instâncias socioculturais. Assim, o imaginário sugere constituir elemento, simultaneamente, estruturante e estruturado; e decorrente desta relação se mostra o mito – como narrativa explicativa do mundo – figura de maior expressividade.

Desde a escatologia às cosmogonias a presença do mito atravessa a história humana. Concernente a isto Arendt e Müller (2011) alegam:

O mito e o imaginário são meios complementares, isto é, são mutua e solidariamente instituídos, expandindo suas fronteiras de forma colaborativa. Enquanto o imaginário é uma atmosfera ou aura invisível, sua presença é sentida na manifestação mítica e nas suas formas de criar e organizar a realidade. Sob esse aspecto, o mito cosmogônico justifica o ser enquanto parte de uma paisagem universal, buscando sua integração com ela. Sob um prisma contemporâneo, tal integração constitui um entendimento ecológico ou socioambiental, porém, num viés mais próximo ao antropológico, a meta se efetiva por meio do sentimento mítico-telúrico que permeia o indivíduo e a coletividade a qual ele pertence. (p. 135).

A partir do exposto, vislumbra-se o aspecto colaborativo e instituído da relação entre mito e imaginário. Deste modo, a relacional posição do ser com o respectivo espaço demonstra a correspondência na organização humana entre mito e imaginário. São elementos entrelaçados. A presença do imaginário é sentida na manifestação mítica e na maneira de organizar a sociedade.

Em *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012), Gilbert Durand pensa o imaginário enquanto composto de atitudes imaginativas do ser humano decorrentes da produção de alegorias, símbolos, arquétipos, imagens e mitos. Assim, a concepção do imaginário pressupõe pluralidade da produção de imagens de variadas formas que são organizadas em estrutura heterogênea; isto é, abarca a imaginação criadora do ser humano.

Neste sentido, Durand organiza a abordagem do imaginário a partir da crítica às perspectivas teóricas clássicas que entendem a imagem de maneira reducionista; ou seja, desconsideram a imagem em detrimento do paradigma da racionalidade ou ainda consciência racional que desvaloriza o imaginário. Segundo ele, aspectos como fantasia, subjetividade e imaginação não podem ser reduzidos apenas às considerações da racionalidade para serem compreendidos. Deste modo, o estudioso propõe seguir a motivação das imagens, historicamente, a partir do percurso antropológico.

Na criação artística, as imagens escolhidas na composição de uma obra são feitas de maneira interpessoal do seu criador e não de maneira arbitrária, mas desde suas motivações inerentes. Nesta perspectiva, Durand (2012, p. 29) pondera:

Na linguagem, se a escolha do signo é insignificante por que este último é arbitrário, já não acontece o mesmo no domínio da imaginação em que a imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária.

O exercício de tomar a imagem não como signo escolhido aleatoriamente, mas intrinsecamente motivado, é para impedir o conflito entre a imagem e a palavra. Por isso, a imagem é vista sempre como símbolo; assim, amplia-se as possibilidades de sentidos e se afasta da arbitrariedade do signo linguístico.

Percebe-se no símbolo que forma a imagem uma homogeneidade entre o significante e o significado, pois confere à imaginação certa potência e dinamicidade que permeia as percepções dos sentidos, dando-lhe natureza simbólica e pluridimensionalidade. Convém mencionar que o imaginário, em caráter simbólico, apresenta dimensão subjetiva e comporta também aspecto coletivo permitindo o reconhecimento de todos nas imagens expressas.

Na análise da obra romanesca de Osório Alves de Castro, mas, especificamente na narrativa de *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, procura-se contemplar a pluralidade de manifestação do imaginário, mediante leitura dos símbolos e mitos acionados na abordagem de registros como a terra, a água; ou seja, da ambiência telúrica no texto.

Antes, porém, neste estudo do imaginário, está o filósofo, poeta e ensaísta francês Gaston Bachelard (2008) com poética do espaço, suas obras noturnas e leituras tetra-elementar da natureza e imaginação. Segundo ele, o imaginário

materializa-se quando vive, sonha e pensa a matéria. O impulso simbólico é oriundo dos elementos da natureza. Assim, a presença da ambiência telúrica parece constituir a força poética e motivação simbólica na produção imagética da obra de Osório Alves de Castro.

Conforme mencionado, a investigação acerca do nascimento da imagem na obra literária principia, para Bachelard, nos quatro elementos: água, terra, fogo e ar. Decorre-se destes elementos a responsabilidade de sustentar os pensamentos, sonhos, e a produção de instaurações simbólicas manifestas no imaginário.

Neste sentido, a materialidade imaginativa promove a criação de imagens ou nela predomina. Assim, motiva-se a criação artística e propicia-se ao escritor elaborar o universo ficcional. Diante disto, percebe-se a recorrência no texto osoriano às imagens telúricas e aquosas.

Ao longo do tempo, a apropriação da natureza como narrativa para explicar o mundo foi realizada pelas antigas cosmogonias. Estas perspectivas foram gradativamente repensadas com os diversos estudos científicos. Entretanto, é inegável a continuidade de tais acepções na simbólica experiência humana, bem como, configura-se espaço para onde se move a criação artística.

Por sua vez, o registro aquoso direciona a significações mais intensas e profundas, resultantes das projeções de forças imaginantes na literatura. Bachelard (2013) considera a existência de duas imaginações, forças criadoras, a saber: uma imaginação formal, outra, material. Pela primeira, entende-se a contemplação da superfície; isto é, a percepção sensorial da imagem.

Assim, a imaginação formal recorda, mediante os elementos visíveis, as imagens superficiais. Doutra maneira, significa a observação de imagens convencionais, contudo, sem vê-las de maneira mais aprofundada. No que tange à água, seria mirar nas expressões das cachoeiras, rios, chuvas, dentre outras; mas, superficialmente, enquanto suporte. Destaca-se na concepção de imaginação formal de Bachelard (1985) a postura passiva do homem, na qualidade de apenas espectador do mundo que o cerca:

A imaginação formal, que nutre a formalização, resulta de uma operação desmaterializadora, que intencionalmente “sutiliza” a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao vê-la apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada mas intangível. (1985, p. 25).

Em perspectiva diversa, o filósofo propõe um modo imaginativo de criação, no qual o homem se torna transformador da matéria, inventor conforme vontade própria. Neste sentido, não se concebe os elementos apenas como supedâneos, mas subsidio de elaboração de variadas significações. Portanto, adentra na profundidade das formas e conjuga as imagens e significados em expansão. Procura-se encontrar as imagens ocultadas nas imagens que se mostram, ir ao fundamento da força imaginante.

Para tanto, a imissão transformadora do homem – visto como artesão, obreiro, homem-demiurgo – através da imaginação material sopesa o mundo como “provocação concreta e como resistência” (BACHELARD, 1985, p. 25).

Segundo o ensaísta, pode-se, em algumas obras, as duas forças imaginantes atuarem juntas, estabelecerem relação avizinhada. Isto é, a superficialidade das imagens mantém uma germinação latente para emergirem em novas imagens e revelação.

De acordo com a teoria bachelardiana da imaginação, pode-se pensar a obra de Osório Alves de Castro no entremeio ao tratar as duas acepções, formal e material, na narrativa. Neste lastro, aponta-se que os elementos que instigam a produção do escritor santa-mariense são a terra e a água. O telúrico e o aquoso sob signos plurais.

Em síntese, para Bachelard (2003), as percepções configuram um meio de compreensão e relacionamento do ser com a realidade e a região em que se encontra. Durand (2012) trata o imaginário como um conjunto de imagens que, relacionadas entre si, constituem o pensamento humano, o lugar donde se encontram as suas criações.

Portanto, uma leitura diligente pode perceber o que está além do visível, submerso nas imagens mais aprofundadas. O texto osoriano não emite pactos facilitadores de leitura, mas aciona múltiplas referências, superando os limites da superfície. O sertão ribeirinho, as barrancas sanfranciscanas se revelam por reverberações.

4.2 A CONSTRUÇÃO DO MITO

Percebe-se na narrativa de *Maria fecha a porta prau boi não te pegar* a presença de um imaginário das águas. A história inicia em Araçá do Mel, povoado isolado e pobre, encrostado e esquecido até pelas divindades “nem os santos têm piedade de rogar ao pai do céu por nós” (CASTRO, 1978, p. 12). A comunidade era formada por oleiras, pois, majoritariamente, os homens partiram em busca de outras divisas, seja no processo migratório, ou na campanha de Canudos. Neste sentido, quatro mulheres partem em busca dos maridos em Canudos. Desce o rio qual portal de fugas e sonhos. Observa-se no rito de partida a articulação com o imaginário:

“Deus risca nas águas o destino”, acrescentou seu Tiago, o coxo, abençoando as quatro e jogou frutas de jurubeba na correnteza, para dar sorte e salvamento a todas e adiantou: – Elas estão certas: quatro remos e uma canoa, descendo em busca dos seus, nessa guerra de muitos anos sem cessar. (CASTRO, 1978, p. 18).

O registro água revela-se como origem e destino; logo, deve ser cultuado como tempo e espaço do sagrado (ELIADE, 2004). Além disso, possui três possíveis significações simbólicas: fonte de vida, meio de purificação e renascimento. O rio heraclitiano desce incontornável, como a vida e as personagens rumo ao destino, ao passo que, a barca evoca alusões diversas, revela-se travessia, tanto para vivos quanto para mortos. Ou ainda, trânsitos em vários níveis, a saber: de um lugar ao outro, de um estado a outro, de um nível de consciência a outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006).

No trajeto, a viagem se tornava um “arrebato, variado na paisagem – cidades, vilas, ajuntamentos, fazendas e ranchos, perdiam-se num jogo cauteloso da memória. Misturavam o diferente com a felicidade e a transformavam em encantamentos os olhos e a esperança” (CASTRO, 1978, p. 26). Ao narrador não escapa o lirismo a perscrutar os entendimentos; o imaginário une a memória e as descobertas no caminho que tudo transformavam em encantamentos e esperança.

Os vínculos entre ficção e realidade são transgredidos pelo imaginário, mediante os atos de fingir (ISER, 1996) que provocam concretizações e superam a posição feita entre os dois âmbitos. O imaginário se afirma condição e trânsito entre o existente e a invenção do possível.

Neste sentido, são revelados os olhares da personagem Domitília, uma das quatro companheiras que partiram para Canudos, enquanto descem o rio:

Olhou para cima. Noite lisa espelhada numa voança de luzinhas. As estrelas esfareladas no Caminho de São Tiago lhe faziam pensar em tantas coisas!...Do velho Tiano – cego – que de tão amigo, parecia um búzio sem lesma, zonando causos e mais causos. Que tantas histórias, meu São Bom Jesus da Lapa, estão morrendo na boca deste mundo!.... [...] Tornou a olhar o céu, forçou a marcha e voltou a delirar. Bons tempos aqueles em que todos de lá sabiam o nome das estrelas, uma por uma. Depois, se vai esquecendo e o céu ficando mais longe. [...] “Quem acaba primeiro, as gentes ou as estrelas do céu e das noites?” Mas, como eu não sabia, aprendia a gostar das estrelas que foram virando outros olhos em mim e aprendi a querer bem as noites estreladas. (CASTRO, 1978, p. 27).

Atravessa-se, em delírios e na memória, o tempo mítico, não mensurado pelas medidas cronológicas, desvelado na contagem das estrelas e o ato de nomeá-las realizado pelos homens, um período que as contingências e durezas da vida fizeram esquecer-lo. Neste tempo, as histórias não morrem na boca, a amizade sob a aura da simplicidade, sem acessórios, de um búzio, sem lesma. A personagem questiona a finitude, o tempo histórico dos homens e o dos astros. Tudo em suspenso.

O simbolismo da viagem; ou seja, a transposição de limites, espaços físicos e imaginários são característicos das travessias. Nas narrativas osorianas, viagem configura-se enquanto condição, estado. De acordo com os estudiosos Chevalier e Gheerbrant (2006) a viagem representa um desejo agudo de mudança interior; e, para além dos deslocamentos espaciais, provoca necessidades de novas experiências. Deste modo, alude a certa inquietude que conduz à busca e descoberta de novos espaços, sonhos e horizontes.

Nesta perspectiva, Bachelard (2003) propõe que a constituição do entendimento e ligame do homem com o ambiente em que se encontra se realiza mediante as percepções assimiladas e alteradas em conceitos. Isto é, o ser humano absorve, avalia e atribui sentido às imagens que o envolve construindo gradativamente a própria noção do real.

Problematizam-se, pois, inúmeras realidades; inclusive, o imaginário é real (MAFFESOLI, 2007), viés do real, pois está inserto na capacidade e tentativa de atribuir significado à existência. Neste aspecto, reverbera-se o entendimento de Durand (2012) de que confluem na concepção do real trocas entre as pulsões de natureza subjetiva e os apelos objetivos emanados do meio social. Portanto, a

imagem associada ao sujeito/particular converte-se em sentidos coletivos e plurais, abrindo espaços para afirmação do imaginário.

Dentre as mulheres que descem o rio, encontra-se Maria, heroína do romance. O estado de poesia exposto no fragmento de questionamento poético realizado por Domitília será interrompido, adiante, ao serem confundidas e atacadas por agrupamento de soldados, que as seguiam margeando o rio, supondo serem elas seguidoras do Conselheiro. A cena trágica termina com a morte das demais, e Maria nascendo para a construção de si, enquanto mito:

Maria nadou para o lado de Pernambuco, chegou até o alto da ribanceira e acompanhou, chorando a canoa incendiada, descendo ao léu, onde carbonizava o corpo da Dió. O dia foi subindo e ela, acompanhando as águas, parou frente a uma ilhota. Nua, com corpo retalhado pelos espinhos do calumbizal, aceitava a primeira oferta. Lançou-se nas águas e chegou a uma pequena insularidade da qual tinha ouvido várias histórias de fugidios. Era minguada ilha e ali ficou – não atinava quantos sóis – entre os ingazeiros que lhe davam frutos temporões. Na croa ao lado dormia, catava ovos de gaivota e pescava, com uma pequena rede, que tecera com capim zozó, pequenos peixes na enseada lamacenta, onde o ar era morno e o céu azul. (CASTRO, 1978, p. 30).

A atmosfera construída pelo narrador dispõe para além do tempo cronológico, insere-a no tempo mítico, onde evoca-se o mito da criação judaico-cristã, estado de harmonia e comunhão com o divino e a natureza. Percebe-se a anulação da temporalidade ao sugerir o não-tempo, ou seja, o estado de plenitude na narrativa bíblica da criação não está presente a noção de tempo, dado a união com o divino e a atemporalidade desta entidade. Corroborar-se a isto quando o narrador sugere “não atinava quantos sóis” (CASTRO, 1978, p. 30).

Deste modo, Maria ultrapassa a condição anterior de oleira do Araçá do Mel e torna-se um ser em aberturas, estabelece relações diversas com o sertão ribeirinho imerso em caudaloso imaginário, no entendimento coletivo e cultural. A personagem será erigida à estatura de santidade no imaginário da região.

A precipitação do ataque confirmou o equívoco da diligência. Misturou-se “nos lampejos da manhã” (CASTRO, 1978, p. 30); a notícia das mortes se espalhava envolvida no miraculoso. O narrador, ao mencionar a origem dos soldados que participaram da ação, aponta de maneira crítica a vigência de problemas de ordem histórica e imaginária do povo sertanejo:

Os homens recrutados na aridez das caatingas, confinados entre as distâncias do paternalismo eleitoreiro, surpreendidos pelas explosões da bateria tomados pelo terror supersticioso que a personalidade de Antônio Conselheiro mantinha sobre eles, apavorados jogaram-se no rio. Oriundos das caatingas nordestinas, não sabiam nadar e todos pereceram. (CASTRO, 1978, p. 30).

Por considerar em Osório Alves de Castro um imaginário das águas, a cena da precipitação e morte das mulheres nas águas do rio, os soldados vertidos pelo terror ante o “clarão sinistro” da explosão no barco das oleiras, tornando-se tocha acesa e influência que o Conselheiro exercia sobre eles, os faz lançarem-se nas águas em busca da morte.

O acontecimento alude aos complexos imaginários postulados por Bachelard (2013), os quais estabelecem a água como elemento provocador da passagem da vida para a morte. Para o filósofo francês, a morte promove o retorno ao seio da natureza.

Neste sentido, aponta que os rituais fúnebres intentam a reintegração com o úbere originário mediante um dos quatro elementos da natureza. Segundo ele, alguns lançam os corpos nas águas, outros queimam, enterram, deixam em pontos altos. Independente da maneira, ocorre este retorno, passagem, tendo em vista que, a morte inscreve-se no sentido transitório, na viagem.

Observa-se na morte dos soldados ao se jogarem no rio sem saberem nadar, a ocorrência do complexo de Ofélia. Na leitura de Bachelard acerca da morte da personagem shakespeariana, em *Hamlet*, Ofélia morre afogada por possível suicídio. O ensaísta reflete sobre o vínculo que se estabelece entre a morte ansiada e a água. Considera ser a água elemento da morte sem orgulho. Assim, representaria o alívio para as aflições, o descanso para as dores, a morte em aspecto desejado e sedutor.

Contraposto ao complexo de Ofélia, Bachelard apresenta o de Caronte, referindo-se ao velho barqueiro incumbido da travessia das almas pelo rio mitológico grego. A imagem recorrente em textos da historiografia literária propõe relação da barca dos mortos com a aquela que vem sem ser chamada; a morte como invasora e aparição repentina recolhendo os espólios da vida em suas agruras e guerras. Assim, os complexos de Caronte e Ofélia, expõem as duas faces da morte. A água é amostra da vida e da morte. Em *Maria fecha a porta prau boi não te pegar*, a barca preconiza a esquife das três mulheres mortas no atentado, um “clarão sinistro”.

Ainda sobre o imaginário das águas na narrativa, expresso na barca, outra figuração remete aos vapores,¹² reais e imaginários, que permeiam o espaço e cultura ribeirinha:

Os vapores continuam passando ao largo, soltando de suas compridas chaminés rolos de fumaça e a grande roda traseira enrolando um capucho luminoso de reflexos. Também as barcas lerdas, tocadas pelas zingas, rio abaixo e acima, ou embaladas pelos grandes remos, descendo a corrente. Mais o que mais chamavam a atenção, era quando elas, de velas abertas, desembestadas no canal, tal qual um tuiúú, fugindo de asas abertas, traziam as mulheres para os barrancos donde ouviam o canto dos remeiros, que assistiam às necessidades de sonharem com os rumos e a felicidade. (CASTRO, 1978, p. 13).

O rio se assevera como portal, trânsitos e fugas, mas também das relações comerciais quando os vapores e as grandes barcas circulavam produtos nas barrancas sanfranciscanas, durante o apogeu da navegação fluvial. A caracterização destes veículos pelo narrador, conjuga o humano, chama-se atenção para espetáculo das velas-asas abertas e à cantoria dos remeiros. A fluidez da água cria visualmente a noção dimensional de voo e transportes imaginários.

Assim, rio, vapores, barcas fazem sonhar com “rumos e felicidades”. Em Osório, as barcas personificam, coparticipam da narrativa, não se reduzem ao âmbito do inanimado ou do acessório. Tange ao fascínio e quebra de rotina, no caso dos vapores e grandes barcas, bem como, ao labor do trabalho enquanto instrumento.

Em *Mito e realidade* (2004), Mircea Eliade sugere a complexidade cultural do mito que requer interpretação através de múltiplas e complementares perspectivas. No registro simbólico e mitológico, o vapor traspõe os olhares sob aspectos diversos – culturais, históricos e sociais. São vistos como meios que levam os ribeirinhos à realidade sonhada e idealizada em terras distantes, sob auspícios da imagem da terra prometida.

Com o exposto, a narrativa segue e a cidade de Juazeiro se encontra em ebulição com os boatos e mistificação do fato ocorrido. O sargento Remígio que

¹² Barco movido por máquina de vapor; (AULETE DIGITAL, 2019, não paginado). O motor aciona rodas de água, ou seja, um conjunto de pás, montadas inicialmente à meia-nau, na lateral e, posteriormente, depois na popa. São caracterizados por possuírem grandes chaminés. A navegação a vapor teve início no São Francisco em 1833 “como parte integrante de um amplo sistema geral de comunicação e transporte, unindo o norte ao sul do Brasil, através do centro, com várias saídas para o oceano Atlântico” (MACHADO, 2002 p. 21). O principal objetivo era o de aumentar as relações comerciais entre as regiões do vale do São Francisco, bem como com os grandes centros nacionais e estrangeiros (BONFIM, 2017).

comandou o ataque – e único sobrevivente – começa a difusão de que as mulheres mortas teriam se tornado santas e uma delas estaria solta pelo mundo: “perderia homens de fartos saberes, ricos e nobres de quem devorava os corações e os arrastava à loucura e à perdição” (CASTRO, 1978, p. 31).

Assim, o soldado passa de carrasco a beato e portador de poderes divinos. Maria é mistificada, o cenário outrora revelado de comunhão, apresentando-a, transmuta na esteira do relato bíblico mencionado, como instrumento sedutor de perdição, qual Eva. Desta maneira, o mito da personagem principia e avoluma.

Conforme expressa Jorge Araújo, a história da sociedade sanfranciscana “corre em fluxos descontínuos, espelhada nas curvas do rio” (2008, p.178) de dimensões míticas, comumente, trágicas. Neste sentido, a superação das formas aparentes dos registros nos quais operam o imaginário demonstra a maneira como o autor constrói e articula a imaginação material. Isto posto, parece que a apresentação da matéria se dá como aporte, e não suporte, desencadeando a dilatação do entendimento da instância imaginária que reconfigura o ideário sertanejo.

O imaginário acionado pela produção osoriana se faz plural. No transcorrer da narrativa, Maria é encontrada por André na beira do rio:

Naquela manhã avistou um pescador escarafunchando iscas na lama da vazante. Consumida pela solidão, sem dar-se por seu estado, nua e confiante, caminhou para aquele ser humano, como se fosse para uma nova vida. Sem nada dizer foi agasalhar-se na sua embarcação. (CASTRO, 1978, p. 31).

Ele a acolhe, ato que precipita as suas angústias e própria morte. O mito da santa inviolável se afirmará articulando tragédias. De acordo com Bachelard em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013), o imaginário configura-se, inicialmente, como suporte, posteriormente, como aporte de imagens. A respectiva abordagem do elemento aquoso aponta que a água recorda a nudez; ou seja, o ser que sai da água como um reflexo que gradativamente se materializa. Maria e André passam a viver juntos e foi “como uma barra de águas nascendo em seus olhos para os quais a disputa do homem supre suspeições e os limites primitivos da mulher acode o momento” (CASTRO, 1978, p. 33). A vida conforma em tranquilidades. Maria sonha, busca conhecimentos, por exemplo, sobre a cidade:

– O que é mesmo esta civilidade de quem você vem repetindo tanto o nome dela? – O que? As lojas, as casas de janelas de vidro e estradas iluminadas, sem serem igrejas. O trem de Ferro, também, que corre mais do que qualquer vapor, no fiapo do rio e como esses, tocado pelo fogo, desembesta terras afora, que nem podemos duvidar dos até de encantamento. (CASTRO, 1978, p. 35).

O narrador osoriano olha o mundo sob o prisma do maravilhoso. Relaciona as maquinarias modernas ao âmbito do simbólico, mundos extraordinários. A este respeito, a pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento discorre sobre a noção de cidades imaginárias. Segundo ela, são:

Construções mentais e simbólicas elaboradas pela literatura sobre realidades urbanas. Estas urbes transfiguradas, desejadas ou temidas, verossímeis ou fantásticas, que apontam para outros mundos, os dos sonhos e pesadelos, constituem uma forma de leitura sensível da realidade. (2009, p. 2).

Maria abre-se em possibilidades e questionamentos na vida empírea, estado bem-aventurado no Éden ribeirinho. Por seu turno, André empreende tentativa de pescar um grande peixe, o maior já visto na cidade, objetivando soerguimento de honras ao pescador corajoso. A descrição do peixe ansiado, aproxima-se do mitológico. Para tal consecução, encontra o velho Soza, amigo do falecido pai, que estava atravessando o rio e decide ajudá-lo na pescaria.

O personagem desembaraça fios de sabedoria e conhecimento acerca dos homens e peixes. Neste aspecto, Pierre Commelin (1993), em trabalho sobre a mitologia greco-romana, apresenta na caracterização dos rios pelos artistas a figura de velhos como símbolos de antiguidade. Assim, no imaginário inscreve-se a figura do velho Soza mergulhado em sabedoria imemorial.

Em seguida, os acontecimentos instam a confirmação do mito de Maria, disseminado entre o povo e pelo messianismo¹³ do sargento Remígio, enquanto santa

¹³ O messianismo é compreendido enquanto crença na vinda redentora de um Messias (AULETE DIGITAL, 2019, não paginado); retorno de uma pessoa dotada de poderes especiais que trará a paz e prosperidade; Expectativa de uma profunda mudança social, pela intervenção de um líder carismático; Tal visão está presente desde a Antiguidade em diversas religiões, mas não é exclusividade destas, inúmeras lendas aludem para redentor também somente humano, ainda que possua características especiais e missão de restaurar determinado estado de coisas; Exemplo disso, é o Sebastianismo português baseado no fato de que o corpo do rei Dom Sebastião, derrotado na batalha de Alcácer-Quibir, entre o exército português e os mouros, em 1573, não foi encontrado. A partir disso, o povo acreditou que D. Sebastião estivesse ainda vivo e escondido em algum lugar, e viria no momento propício redimir a nação portuguesa (D'ONOFRIO, 2005). Neste sentido, o sebastianismo se tornou

inviolável que deságua e precipita em destinos trágicos os que a desposarem, levando-os à loucura.

Sendo assim, o mito da santificação das mulheres e a interdição de Maria, o atormenta. O personagem aflito por ter desposado a “santa”:

[...] precipitou-se no rio. Arrastado pela corrente, veio três vezes à tona e, depois, desapareceu para sempre. Pregados no vácuo, os olhos de Maria foram-se turvando na solidão. Diante de si, o mesmo rio, pesado e silencioso, desamarrava os nós das contradições. Vinha de longe, ali rendendo e esvaziando nos destinos dos seus filhos, a temeridade de viver. (CASTRO, 1978, p. 56).

André revela-se em crise, assim, opta por interromper o sopro, o trajeto. A passagem adensa no poético, sonda a existência sob o viés filosófico. Está-se diante do imaginário das águas na obra em tela. Novamente, o complexo de Ofélia, a morte desejada com ânsia de alívio. O narrador corresponde a paisagem natural à tragicidade da circunstância.

O rio assume as feições do silencioso e pesado, qual os olhos turvos e solitários de Maria: “a solidão – como as estrelas nas noites – estava ali em todas as coisas” (CASTRO, 1978, p. 57). Neste sentido, a personagem reflete sobre a condição do rio ser, por seu turno, o portador de vida e fertilidade, mas também, o arauto das desgraças. Ele generosamente doa e recolhe. Levou o primeiro marido para a guerra, o segundo para “as profundezas do sem fim” (CASTRO, 1978, p. 56).

Neste lastro, de acordo com o pensamento bachelardiano, a materialidade imaginativa realiza a criação de imagens ou nela predomina, o que se observa recorrente no texto, nas imagens telúricas e aquáticas. Percebe-se noção de imaginação formal e material do poeta francês na contemplação das águas do rio, isto é, inicialmente os elementos visíveis, as imagens superficiais, não são tomadas de maneira aprofundada. Por sua vez, a imaginação material aborda os elementos como suporte de diversas significações; ouse já, o homem se torna transformador da própria matéria. Em Osório Alves de Castro, o imaginário na profundidade das formas conjuga imagens e significados em expansão, encontra as imagens ocultadas e as que se mostram.

lenda de caráter político e religioso e teve, no Brasil, um importante seguidor: Antônio Conselheiro, o líder de Canudos.

A heroína contempla as águas do rio. Expressa inquietações. O ato de estar à beira do rio, o gesto de contemplá-lo, dado a íntima relação que os ribeirinhos estabelecem com o meio, é expressiva. As águas propiciam o devaneio, a abstração com a realidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant, (2006), a expressão simbólica representa o esforço do homem de decifração do destino que não consegue abarcar em compreensão.

O curso d'água torna-se dialético do ir e vir da existência. O rio ultrapassa a inscrição orgânica para atingir o âmbito simbólico dos trânsitos existenciais. A miragem da observação imersa nas profundezas das águas impele à reflexão. Revela-se ato contemplativo, mas conduz a tomada de decisões. É símbolo de responsabilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006).

Nesta perspectiva, o imaginário acionado na obra romanesca, exposto nas formas telúrica e hídrica, desencadeia imagens e travessias; as formas materiais simbolizam não apenas a vida, mas caracteriza as ações humanas, seus dramas e incompreensões.

Como referido, as diversas maneiras através das quais o imaginário se manifesta nos romances de Osório Alves de Castro apresentam-no envolto na materialidade dos quatros elementos. Assim, o romancista evoca materialidade na configuração da ambiência telúrica, bem como, extensiva, à afirmação de forças nas águas. As imagens afluem prenhes de sentidos, banhadas no poético e veredas filosóficas. O imaginário como invólucro perpassam os registros.

Maria segue a (des) construção de si, compõe-se em arranjos e reinvenções. No decorrer da narrativa, a personagem é acolhida na casa de Hans Kolbe, com quem se unirá e desbravará outras identidades. Adquire conhecimentos formais, literários e eruditos, a personagem distende em outras significações. No entanto, outra vez se verá sozinha com a morte de Hans.

Ao evidenciar o imaginário das águas, a composição alude que a matéria pode se misturar a outros elementos e moldar novas imaginações e sonhos. Afigura-se no âmbito do transitório, permanente passagem, o rio descendo. Por sua vez, também se mostra violenta, envolta na dinamicidade dos redemoinhos. A água imaginária aparece como inscrição fundamental nas misturas; ou seja, ela compõe-se com outros elementos, em composto e unidade.

Deste modo, mostra-se realidade poética completa. No que diz respeito à substância terra, caracteriza-se como resistência, dada pela dureza da própria matéria

e sua hostilidade. Maria, após a morte de Hans, tenta presentificá-lo, com as próprias mãos, num busto. Assim retorna às origens, ao ofício de oleira:

As oleiras do Araçá do Mel trazem do fundo de um artesanato primitivo uma maneira de tratar, formar e cozer o barro. Com ele resistiram ao isolamento, à guerra, ao estupro e cederam à condição humana de serem mães e se tornarem as matrizes maternas da nacionalidade brasileira. Sob o opróbrio, conviveram com os que deram sangue e seu Deus aos próprios filhos e continuavam escravos e lhes-digo; estamos aqui para provar que a natureza se alia aos homens, quando estes estão decididos a se erguerem com os recursos que ela lhes oferece neste testemunho de iniciações. (CASTRO, 1978, p 227).

Ao discorrer sobre o trabalho das oleiras, em seus caracteres de resistência nos sertões relegados ao esquecimento, tanto dos poderes públicos, em seus sistemas de dominação e acúmulo dos meios de produção, quanto pelos deuses, o narrador esgarça o discurso. Considera-se a arte da olaria, que molda objetos, com as matrizes da nacionalidade brasileira; assim, narrador expande as perspectivas de leitura do processo histórico nacional, atravessado pelo imaginário.

Convém ressaltar a insistência obstinada de Maria na apreensão, sem sucesso, de fixar a imagem de Hans, em consonância à certa visão captada por ela. O busto de barro remete à composição de matéria resultado de misturas; conforme Bachelard, (2013) apropria-se dos elementos terra e água para substanciar criação imaginária e artística.

– [...] já se vai uma semana que estou em luta com o barro para conseguir, com minhas mãos de oleira, um pouco dos meus tesouros perdidos. Encompridar rodeios é uma maneira de mentir para nós mesmos. As viúvas são silenciosamente hipócritas. Quando a saudade se veste para detê-la, o melhor é botar o dedo na boca e dizer “psiu” para nossos desalentos [...]. Tenciono realizar o busto de Hans e dar ao mesmo uma expressão que não transcenda para refletir a vida em medida emocional do canto e da forma que assessoramos as coisas eternas. [...] – Sim, os homens só morrem por que deixam de ser amados. (CASTRO, 1978, p. 188).

A narrativa prossegue com a marcação lírica do enredo. A imaginação material posta em ordem criativa como aporte. A personagem procura dar forma não apenas física ao busto, procura nomear as respectivas perdas e impermanências. De alguma maneira, eternizar no objeto “as coisas eternas”. A personagem fulmina a sentença “os homens só morrem por que deixam de ser amados” (CASTRO, 1978, p. 188).

Os contingenciamentos são aclarados pelo jogo feito pelo narrador entre filosofia e poesia. Assim, uma coisa é morte física de Hans; outra, é a morte do esquecimento. A arte possibilita transpor o silêncio, sem mentir para si mesmo, e perpetuar a vida no amor e na memória.

A narrativa de *Maria fecha a porte prau boi não te pegar* desenvolve-se no limiar das incursões existenciais e tentativas de afirmação, superando o pensamento conformista e redutor do espaço e suas relações de poder. Assim, alega Jorge Araújo (2009) sobre o imaginário coletivo que:

se desvencilha das amarras sociológicas pelo prazer de descobrir-se núcleo fecundo de apropriações existenciais, sepultando causalidades gratuitas e erigindo a emoção epifânica das linguagens como repertório libertário. O mundo então não será tão somente o físico, objetual e circundante. Sua transfiguração é um imperativo das angulações de imagens condensadas pelos filtros de desejo de transformação humana, redimensionando as unilateralidades do pensamento conformista ou estático. (ARAÚJO, 2009, 183).

A este respeito, os complexos imaginários que atravessam o ser no espaço nordestino, empenham-se por transcender as impossibilidades. Assim, a terra imaginária e distante se afigura como espaço de divisas; promessa. A imigração ancora-se no imaginário político-econômico de cidade abastada e de oportunidades. São Paulo encarna os sonhos. Em *Porto Calendário*, o olhar crítico do narrador aponta que os meninos mal engrossam a voz e já “escrevem com carvão nas paredes da Igreja do Menino Deus: ‘No ano que vem, caminho de Ribeirão Preto me tem...’” (CASTRO, 1961, p. 20). A terra nega a sobrevivência e obriga às partidas imaginárias: quer por miséria, fome, seca; quer pelos sistemas de dominação do sertão. A narrativa continua sobre o imaginário de quem parte, os peitos idos, e quem permanece:

Sá Flávia, é como uma bexiga de boi cheia de vento: dá-se uma espinhada e ela some. Assim está Santa Maria da Vitória: ficando esvaziada que dá pena. [...] E vão mesmo, Sá Flávia. A cidade dia-a-dia ficando cheia de mulheres chupadas com os olhos estirados no caminho. [...] Desgraçada a terra, juro: que as crianças são geradas na fome e na angústia. Por mais que digam que tudo neste mundo é permitido por Deus, eu acho que isso é uma falsidade. (CASTRO, 1961. p. 20).

O apelo visual da cena é expressivo. A terra maldita expulsa os próprios filhos. A cidade fica cheia de “mulheres chupadas” com olhos fixos e “estirados no caminho”,

acompanhando os que partem para outros pertencimentos imaginários. Assim, “mesmo os que não viajam fisicamente, os que ficam, já estão contaminados” (VALVERDE, 2008, p. 14). A imagem ajusta-se à crítica e à poesia, características da obra romanesca de Osório Alves de Castro. Aqui se aciona o imaginário terral, contraponto, às águas imaginárias.

Este trânsito se sugere permeado pelo simbólico, signo do mito. Em *Porto Calendário* relata-se a história de Izídio, que partira no fluxo migratório para São Paulo, e envia para Santa Maria da Vitória uma encomenda pelo Correio. O objeto causa alvoroço na cidade e infinidade de suposições sobre o conteúdo do envelope; “Deve ser dinheiro de São Paulo. O filho da negra Inês, a tintureira, foi há muitos anos para o sul” (CASTRO, 1961, p. 53). Forma-se comitiva para entregar a correspondência e o evento atrai uma multidão, sendo aberto com solenidade e à vista de todos. Era apenas um retrato de família, onde o filho de Sá Inês se encontra à frente de uma locomotiva e acompanhado por uma mulher branca e dois meninos vestidos de marinheiro.

Os achados poéticos, no dizer do narrador, elevam a obra à estatura dos grandes textos da historiografia brasileira. Observa-se: “– Quem diria, o Izídio! Tive aqui nos meus braços. (A velha Lica benzeu-se e esticou os braços compridos, pretos como mão de pilão...)” (CASTRO, 1961, p. 55). A fotografia é passada de mão em mão, precipitando conclusões e desejos. Até o momento em que o personagem Ciríaco, em espécie de transe, afirma, em interpretação, ser a imagem da locomotiva, um dragão lançando “bafo de fogo por detrás do retrato” e dardeja a sentença: “– Nós negros, não podemos ser felizes. O Dragão não deixa” (CASTRO, 1961, p. 55). O personagem constrói uma narrativa e indica que o retrato traz sorte a quem se fixa nele, pois “o prodígio está na vida do negro. Izídio ficando roxo na condição” (CASTRO, 1961, p. 56). Após os primeiros dias, o retrato ganha interpretação mítica: é colocado sobre uma mesa com toalha branca e velas para a veneração.

Neste lastro, a leitura mítica do objeto aponta para a solução; ou seja, sugere as possibilidades de salvação das terras distantes, fugindo do dragão infernal no sertão. O acontecimento simples lança o espaço mitológico do sertão, aludindo aos três séculos de esquecimento e descompasso cultural naqueles rincões. Assim, locomotivas se tornam dragões, fardas com abotoaduras e enfeites, em motivo ritualístico.

Assim, o imaginário a partir da leitura em Maffesoli (1998) se constitui de atmosfera na qual se encontra a existência tanto individual quanto coletiva. Inscreve-se na ordem de transfiguração. Pode-se observar na história envolvendo Izídio, a distinção realizada pelo teórico entre o aspecto individual e coletivo de afirmação do imaginário, a saber, por reconhecimento de si no outro (identificação); desejo de ter o outro em si (apropriação); e reelaboração do outro para si (distorção). Por seu lado, mostra-se ainda presente na narrativa mítica que estruturação do imaginário social se baseia na aceitação, disseminação e imitação.

Portanto, o imaginário envolve a obra romanesca de Osório Alves de Castro e aponta para a pluralidade de leituras. Ao mesmo tempo que narra peripécias em suas histórias apartes, discorre sobre o humano, a leitura crítica da realidade sociopolítica; bem como – na paisagem discursiva de seus textos – respectivos agenciamentos e códigos comportamentais. Assim, pensa-se em espaço marcado pelo imaginário das águas e telúrico, bem como, atravessado e expresso na articulação com o mito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões propostas ao longo da travessia desta dissertação, vislumbra-se possível porto, ancoragem necessária, porém não definitiva. Pois o cais, comumente, sugere trânsitos: chegadas e partidas. São portais. Assim, afigura-se o conhecimento, e cada conclusão elaborada faz-se princípio de novas inquietações e descobertas.

A questão norteadora nesta pesquisa parte da tentativa de compreensão acerca da maneira que Osório Alves de Castro tece em artefato literário os registros do telúrico e do imaginário. O autor produz obra barranqueira nas distantes e imaginárias terras paulistas, recobrando os elementos da terra simbólica sanfranciscana vividos e levados na memória. No caminho, a aventura da existência em investidas de afirmação, identidades e sentidos ante o imperativo das contingências no sertão baiano.

Deste modo, retomou-se o sertão ribeirinho de maneira diversa, enquanto espaço pluralizado, para além dos discursos hegemônicos, estereotipados e erigidos sobre este cenário. O objeto de estudo não se assevera estático, porém, dinâmico. Em Osório Alves de Castro a narrativa se distende em aberturas e possibilidades de análises infindas. Dado tal amplitude temática, encetou-se pela construção do tecido da escrita do autor a partir de instâncias como a abordagem da complexidade das relações socio-históricas referenciadas no texto.

Sob este aspecto, por um lado, observou-se à medida que os narradores fulminam críticas ao processo de formação histórica do país em seus excessos e permanências; e, por outro lado, são apresentadas histórias apartes, nas quais, personagens fluem em seus dramas, mas transbordam em aberturas poética e filosófica. O coser narrativo repensa, por exemplo, o fenômeno do coronelismo ao expor tipos que evadem a imagem cristalizada da violência e sistemas de dominação. Embora estes aspectos persistam, parece-se que o narrador procura justificar-lhes as ações, em alguns momentos, ao sondar os agenciamentos “enrijecedores” do caminho. Neste sentido, mostra coronéis com sonhos abortados de serem músicos, ou ainda, que aceitam em convivência as traições da esposa e a morte dos desposados após noite gozada, feito “viúva-negra” ou Sherazade às avessas.

Neste lastro, eventos ou invenções da História nacional e oficial são revisitados e, criticamente, lidos pelos narradores osorianos, como a escravização, as bases da

República e Canudos. A referencialidade aparece na obra não apenas para assegurar verossimilhança, mas enquanto artefato literário e produtora de conhecimento; produz fissuras no entendimento da formação do país. Todavia, Osório Alves de Castro constrói o enredo e retoma a espacialidade numa profusão dialética nos filetes narrativos. Isto decorre da inesgotável potencialidade imagística e interpretativa do texto.

Estruturalmente, as histórias se derramam em registros poético-filosóficos. O autor é lírico na arte de narrar; assim expande-se os limítrofes do gênero romanesco em narrativa poética. Tal consideração não obnubila a crítica social, característica da geração pós 1930, empreendida nas narrativas em foco. Ao contrário, as potencializa em nova dizibilidade. Desta maneira, considera-se aspecto distintivo na historiografia literária brasileira.

A paisagem pintada por Osório Alves de Castro expõe-se matizada por questões, profundamente, humanas: os “ais” do povo sertanejo ribeirinho em seus processos de apreensão e tentativas de superação do aniquilamento; o ser em expansão constante, lançado ao conflito com as forças exteriores, mas na condição de busca existencial e encontro de identidades ora marcadas, ora, diluídas. Assim, paisagem humana e social veem-se em singular conjugação.

A escrita osoriana se inscreve nas perspectivas narrativas que concebem o espaço nordestino em pluralidade, configurado miticamente. Nesta perspectiva, supera o *topos* reduzido às estereotípias da fome e miséria. Configura-se como espaço do numinoso e do mito. O universo narrativo é cosido por Osório Castro em dedais rizomáticos; isto é, passagens subterrâneas e anti-linear do pensamento.

Nesta acepção, avoluma-se as figurações concernentes ao terral compreendido em ambiência telúrica; logo, expansiva e sulcar. As imagens telúricas ultrapassam a mera condição orgânica e geológica para tornarem-se tópicos de escrita. É a terra concebida não de maneira fixa e circundante, mas sob os signos da identidade, da sobrevivência, da distante promessa. Conforma-se experiência poética com/da terra, aqui tomada sob abordagem geopoética.

Dado que a terra aponta para categorias analíticas como lugar, ambiente, espaço e paisagem, realizou-se algumas notas reflexivas e teóricas sobre tais conceitos, na medida que confluem na compreensão do telúrico nas obras em tela. Procurou-se fazer aproximações, eventuais homologias e distinções com alguns textos literários sobre mesma temática; assim, privilegiou-se obras romanescas de

autores sertanistas envolvidos nas profundezas do sertão físico e artístico. Para tanto, tomou-se a noção de relação em substituição à ideia de comparação na análise das narrativas delimitadas.

A respeito da composição do telúrico, infere-se que as imagens presentes nos romances se mostram imagens existenciais. A ambiência dá-se em pluralidade de sentidos, mas o homem-terral esculpe o próprio estar no mundo, anseia pelas rédeas do destino sem as moiras dos sistemas de poder. Não ocorre dicotomia entre regional e universal, pois aquele desvela-se particularidades, ao passo que este aciona-se na constituição e transcendência simbólica da realidade abordada. Alcança-se o ser em seus dilemas profundamente humanos e reconhecíveis, em qualquer lugar onde repousa a matéria comum do homem.

Ao considerar a construção do imaginário, na terceira seção, objetivou-se capturar a manifestação simbólica sob os emblemas do mito, compreendidos como maneiras de estar no mundo e se relacionar com a realidade. Logo, imaginário e mito, podem ser considerados vieses do real, no sentido de que o homem elabora a realidade e conecta-se a ela através das percepções míticas advindas da interação com as imagens. Neste aspecto, racionalidade e imaginação não são dualidades conflituosas e auto excludentes, mas revelam-se pares que possibilitam o ser humano na percepção de existência, o trajeto antropológico.

Procurou-se contemplar as diferentes maneiras pelas quais o imaginário se manifesta nas obras, mediante interpretação de mitos e símbolos propostos pela força telúrica, aquática ou outros registros que se fizeram necessário na consecução da abordagem. De imediato, considerou-se o registro da água como elemento recorrente e significativo que possibilitou os vislumbres do imaginário nos textos osorianos. Neste sentido, a pesquisa guardou proximidade com as teorias do imaginário de Durand (2012) e os caracteres tetra-elementares nas obras de Bachelard (2008).

Osório Alves de Castro integra-se à tendência produzida por Guimarães Rosa, no que se refere à linguagem e construção dos enredos, põe-se em quadro, aos moldes poético e filosófico. O sertão sugere-se ambiência e úbere de gestação de imaginários.

A cultura sertaneja se espalha na narrativa barranqueira de Osório, sob o signo do questionamento e tecido estético que reveste a experiência do sujeito na terra. Os conflitos advindos na roupagem romanesca penetram impermanências e dramas, sejam nos olhares refletidos no espelho d'água, descendo o rio, numa canoa; ou no

espelho do céu estrelado que emudece, nos cortes do machado na árvore que outrora, ativa, embelezava a floresta. Nada é gratuito, nem definitivo. Tudo se torna estio e espera existencial.

Assim, ao constatar o sertão das travessias e terras imaginárias, pode-se empreender trajeto de pesquisa que possibilitou ranhuras de caminhos e paisagens sugestivas. Além disso, pensar as questões postas como basilares ao desenvolvimento deste estudo, a saber: “de que maneira se dá a composição do telúrico e do imaginário na obra romanesca de Osório Alves de Castro? Quais suas aproximações e desdobramentos na efetivação da existência?”.

Devido à complexidade e abrangência do coser narrativo que atravessa a obra osoriana, fez-se necessário percurso crítico baseado na multiplicidade de enfoques. Assim, a pesquisa emprega os elementos capazes de uma possível interpretação coerente ao se considera teorias geográficas, antropológicas e filosóficas para pensar a primazia do texto.

Portanto, este texto dissertativo, de cunho bibliográfico, foi feito de terra; a começar pela justificativa pessoal de trazer minha poeira originária para escolha do objeto e *corpus*. Do mesmo modo que o terral se encontra na narrativa osoriana, ou seja, sem fixidez ou mero invólucro espacial, a leitura empreendida nesta pesquisa pretende senão apontar aceiros, abrir caminhos e reflexões à pesquisa do romancista santa-mariense. Enfim, enquanto o processo artístico emerge nos escombros e esquinas silenciosas, os refletores das pesquisas acadêmicas redobram-se sobre os procedimentos estéticos e criativos. Conforta-se a quem produz, um e outro, a participação que deu ao húmus de sua cultura.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

ARAÚJO, Jorge. **Floração de imaginários: o romance baiano no século 20**. Itabuna/Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

_____. **A prosa barranqueira que intrigou Guimarães Rosa**. Feira de Santana, Sitientibus, n. 40, p.175-192, jan./jun. 2009.

ARENDR, João Claudio; MÜLLER, Dângelo. **Ânsias de Amplidão: Imaginário Telúrico e Regionalidade**. In: *Philia & Filia*, Porto Alegre, vol. 02, n° 1, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/23928/0>>. Acesso em: 10 jun 2018.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Carlos. **A dama do Velho Chico**. Rio de Janeiro: Bom texto, 2002.

_____. **Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2010.

BERND, Zilá (Org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.3-13.

BONFIM, Joseilton R. do. **“Sertões em correnteza”**: o imaginário das águas na produção romanesca de Carlos Barbosa. Dissertação de Mestrado, Departamento de Educação, Salvador, 2017. Disponível em: <https://portal.uneb.br/ppgel/wp-content/uploads/sites/112/2018/10/bonfim_joseilton.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2018.

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

BOUVET, Rachel. **Como habitar o mundo de maneira geopoética?**. Conferência, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Tradução Eurídice Figueiredo,

Mesa-redonda sobre Geopoética, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – Núcleo de Estudos Canadenses, 2012.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2003.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: primeira parte: a linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A filosofia das formas simbólicas**: segunda parte: o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Osório Alves de. **Porto Calendário**. São Paulo: Símbolo, 1961.

_____. **Maria fecha a porta prau boi não te pegar**. São Paulo: Símbolo, 1978.

_____. **Bahiano Tietê**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

_____. **Uma nova dimensão no romance brasileiro**. Revista Alfa, Marília, n° 3, p. 92-101, Mai – 1963.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martin Fontes, 2007.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. O chalé, o casarão e o sótão como espaços privilegiados em “As parceiras”, de Lya Luft. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (Org.). **Espaço, Literatura e Cinema**. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 39-59.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. **Regionalismo e Modernismo**: o “caso” gaúcho. São Paulo: Ática, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. **O ensino da literatura**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. **O romance brasileiro em sua dimensão regionalista.** In: Caravelle, nº5, v.1, 1965. p. 17-29. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/carav_01847694_1965_num_5_1_1124. Acesso em: 10 Jun 2016.

COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. **Literatura e Paisagem em diálogo.** Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 11-29.

_____. **Poética e filosofia da paisagem.** Tradução Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, imaginário e espaço.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. Apresentando leituras sobre paisagem, tempo e cultura. In: CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, Tempo e Cultura.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. p.7-11.

_____. **Geografia: conceitos e temas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CULLER, Jonathan. **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo: Beca, 1999.

DANTAS, Paulo. **Porto Calendário.** Revista Brasiliense, nº 38, Ed. Brasiliense, São Paulo, nov/dez.1961.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo, Editora 34, Vol 1 e 2, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental: o saber indispensável, os mitos eternos.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 4.ed. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: WMF: Martins Fontes, 2012.

_____. **A imaginação Simbólica.** Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **Campos do Imaginário.** Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensius Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução Sonia Cristina Tamer. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Mitos, sonhos e mistérios**. Tradução Samuel Soares. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1957.

FELÍCIO, Vera Lucia G. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, Agripina. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2008.

FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. **A trajetória de José Oiticica: o professor, o autor, o jornalista e o militante anarquista na educação brasileira**. 2008. 284 f. Tese de Doutorado, Departamento de Educação, PUC-SP - São Paulo, 2008.

FREITAS, Alexander de. **Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard**. In: Revista Educação e Filosofia. Uberlândia, v. 20, nº 39 - jan./jun. 2006. p. 39-70.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro. Ed. Bertrand Brasil, 2004.

HOLZER, Werther. **O lugar na geografia humanista**. Revista Território, Rio de Janeiro, ano IV, nº7, p.7-78, jul/dez, 1999.

_____. **A geografia humanista anglo-saxônica: de suas origens aos anos 90**. In: Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro, IBGE, vol. 55, n. 1/4, p. 109-145, 1993.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: **Teoria da literatura e suas fontes**. Luiz Costa Lima (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JOACHIM, Sébastien. **Poética do Imaginário: leitura do mito**. Recife: EdUFPE, 2010.

JUNG, Carl. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução M^a Luíza Appy e Dora Mariana R. F. da Silva. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

LEEMING, David. **Do Olimpo a Camelot**: um panorama da mitologia europeia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACEDO, Clarissa. **A terra em dois atos**: imagens telúricas na poética de Juraci Dórea e Miguel Torga. Tese de Doutorado, Instituto de Letras – Universidade Federal da Bahia, 2018.

MACHADO, Fernando da Matta. **Navegação do Rio São Francisco**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **O ritmo da vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, R. **Pensar e ser em Geografia**: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico. São Paulo: Ed. Contexto, 2007.

PAIVA, R. **Gaston Bachelard**: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

PANG, Eul-Soo. **Coronelismo e Oligarquias 1889-1934**: a Bahia na Primeira República brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. (Coleção Retratos do Brasil; v. 128).

PASTANA, Eliana Nogueira de Lima. **Osório Alves de Castro (1901-1978)**: biografia e fortuna crítica. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – São Paulo: Assis, 2004.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESAVENTO, Sandra. **Cidades imaginárias**: literatura história e sensibilidades. Fênix: In: Revista de História e Estudos Culturais, vol 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF18/ARTIGO_1_DOSSIE_SANDRA_JATAHY_PE_SAVENTO_FENIX_JAN_FEV_MAR_2009.pdf>. Acesso em: 12 set 2018.

PITTA, Danielle P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

QUILLET, Pierre. **Introdução ao pensamento de Bachelard**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do poder**. São Paulo. Ed. Ática, 1993.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RÊGO, André H. do. **Família e coronelismo no Brasil: uma história de poder**. São Paulo: Girafa Editora, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANT'ANNA, Catarina (Org.). **Para ler Gaston Bachelard: ciência e arte**. Salvador: Edufba, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. São Paulo: Record, 2000.

_____. **A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SILVA, Juremir M. **O imaginário é uma realidade?**. Revista FAMECOS. Porto Alegre - nº 15, ago. 2001. p.74-82.

SUERTEGARAY, D. M. A. **Espaço geográfico uno e múltiplo**. In: Revista Scripta Nova, nº 93, 15 de Jul de 2001. Disponível <<http://www.ub.es/geocrit/sn-93.htm>>. Acesso em: 10 mar 2019.

TORRES, Antônio. **Essa terra**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Biografia**. Site Oficial do Escritor. Disponível em: <www.antoniotorres.com.br> Acesso em: 18 abr. 2019.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia: um estudo da percepção**. São Paulo: DIFEL, 1980.

_____. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WHITE, Kenneth. **O grande campo da geopoética**. Disponível em: <<http://institutgeopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

_____. **Uma abordagem científica do campo geopoético**. Tradução Márcia MarquesRambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos->

fundadores/65-umaabordagem-cientifica-do-campo-geopoetico>. Acesso em: 11 fev. 2019.

_____. **Uma abordagem filosófica da geopoética.** Tradução Márcia Marques-Rambourg. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/64-uma-abordagemfilosofica-da-geopoetica>>. Acesso em: 09 fev. 2016.

VALVERDE, Luís A. de Carvalho. **O ser e o além do ser nas narrativas de Osório Alves de Castro.** Tese de Doutorado, Faculdade de Letras, UFPE – Recife, 2008.