UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CAMPUS I – SALVADOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS – PPGEL

JOSEILTON RIBEIRO DO BONFIM

"SERTÕES EM CORRENTEZA":
O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE CARLOS BARBOSA

Salvador
2017

JOSEILTON RIBEIRO DO BONFIM

“SERTÕES EM CORRENTEZA”: O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE CARLOS BARBOSA

Dissertação de Mestrado submetida à Banca de Defesa Pública do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UNEB – *Campus* I, para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem, na área de concentração em Leitura, Literatura e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Magalhães.

Salvador
2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB

Bonfim, Joseilton Ribeiro do
"Sertões em correnteza": o imaginário das águas na produção romanesca de Carlos Barbosa. / Joseilton Ribeiro do Bonfim. – Salvador, 2017.
98fls.

Orientador: Carlos Augusto Magalhães
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens - PPGEL, 2017.

Literatura brasileira. 2. Escritores baianos – Carlos Barbosa. 3. Rio São Francisco. I. Magalhães, Carlos Augusto. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Educação. Campus I.

CDD**:** 869.3

“SERTÕES EM CORRENTEZA”:
O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS NA PRODUÇÃO ROMANESCA DE CARLOS BARBOSA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudo da Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da UNEB, *Campus* I.

Aprovada em ___ de _____ de 2017.

Banca Examinadora:

Carlos Augusto Magalhães (Orientador): _____
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia – ILUFBA, Salvador.
Universidade do Estado da Bahia

Luciana Sacramento Moreno: _____
Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
Universidade do Estado da Bahia

Maria de Fatima Maia Ribeiro: _____
Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, Salvador
Universidade Federal da Bahia

A Giselia Santos de Santana (*in memorian),* que inúmeras vezes nos contava histórias de um tempo em que o vapor passou por estas águas e toda a cidade corria à beira do rio para apreciar aquele grande barco, grandioso e encantador.

AGRADECIMENTOS

A viagem que nos propomos fazer teve início há algum tempo... Aqui queremos registrar todos aqueles que contribuíram nesta longa jornada.

A Deus, pelo dom da vida e por ter me dado coragem para lançar-me em águas mais profundas.

Aos meus pais, José Carlos e Guiomar Bonfim, que muitas vezes deixaram para trás suas travessias, para possibilitar o meu nado no rio dos estudos; aos meus irmãos Jailson e Joselita Bonfim, que sempre estiveram na torcida.

Aos primeiros guias desta jornada – os meus professores da Graduação em Letras na UNEB de Xique-Xique. Foram eles os que primeiro acreditaram que poderíamos alcançar outras paragens. De modo especial, à minha eterna mestra, amiga e poeta Ângela Vilma, que me apresentou a produção de Carlos Barbosa, e a meu amigo, e também professor, João Neto, que sempre me socorreu nos momentos de desespero.

Ao meu Orientador Carlos Augusto Magalhães que, durante este período, me ensinou que escrever é um processo que se aprimora a cada palavra e que os erros podem, sim, ser corrigidos.

Às minhas companheiras acadêmicas, Adriana Santos e Samara Hormes, com as quais fiz os estudos iniciais sobre Carlos Barbosa em nosso TCC da graduação. Guardo as mais belas lembranças de nossas andanças: o primeiro artigo apresentado, os vários seminários. Que bom ter iniciado com vocês, sintam-se como coautoras desta dissertação.

Aos meus amigos: André Ricardo, pelas incansáveis leituras e as boas conversas. Que nossos caminhos sempre sejam feitos e refeitos pelas palavras e pela arte que um dia nos aproximou; Eumara Maciel, pelas palavras de encorajamento, pelos momentos em que me fez acreditar que eu era capaz; Edna Acássia, pela leitura atenciosa e pontual. Que bom ter podido contar sua sabedoria nesta viagem; Aricélia Oliveira, pelas tardes agradáveis, pela leitura cuidadosa e observações eficazes; A Talita Souza, pelo apoio e incentivo; e à Professora e Madrinha Nádia Barreto, pelo consolo nos momentos em que as palavras fugiam.

E, como viagens são determinadas pelo destino, encontrei pessoas especiais que seguiram comigo no mesmo barco. Compartilhamos dores, dramas, conquistas. Buscávamos ajudar uns aos outros como podíamos, por isso também meu eterno reconhecimento a Mayana, Ramon, Milena, Marline, Maiara, Marquinhos, Paulo e Liliane. Vocês foram a nossa turma!

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Estadual Maria Quitéria, por terem "segurado a barra" em minhas ausências. De forma especial, às amigas Martina Barreto e Sarina Nascimento e à diretora Marilande Chagas.

Que a força das águas sempre renove nossas esperanças e nos dê persistência em não desistir no meio da travessia, pois, recorrendo a Carlos Barbosa, "meio-de-rio não dava pé"!

Francisco, Francisco
O menino e velho Chico, viagens. Mergulham em meus olhos: Barrancos, carrancas, paisagens. Francisco, Francisco tantas águas corridas, lágrimas escorridas, despedidas saudades!
Francisco meu santo, a velha canoa, Gaiolas são pássaros. Flutuantes imagens deságuam os instantes. O vento e a vela me levam distante!
Adeus velho Chico,
Diz o povo nas margens.

(Roberto Mendes/Capinan)

RESUMO

Faz-se, neste estudo, uma análise da produção romanesca, do escritor baiano Carlos Barbosa, tomando como foco o imaginário das águas, revelado a partir das narrativas *A dama do Velho Chico* (2002) e *Beira de rio, correnteza**:** ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura* (2010). Procede-se a uma abordagem que apresenta o Sertão das águas do São Francisco a partir da problematização dos conceitos de regionalismo e ideário sertanejo. Esse redimensionamento revela como aquelas águas tornam-se força simbólica e elemento de releitura do espaço que outrora sempre fora representado como seco e improdutivo. Propõe-se também uma discussão sobre os conceitos de imaginação formal e imaginação material, postulados por Gaston Bachelard (2013), noções a partir das quais se aborda a apropriação da água para além de elemento orgânico, percebendo-a como elemento simbólico. A questão norteadora gira em torno da captação das imagens e símbolos circunscritos à presença constante da água nas narrativas estudadas. Como metodologia, foi adotada uma análise de cunho bibliográfico, a qual se valeu da leitura das narrativas de Barbosa, bem como de textos teóricos que fundamentam as análises aqui construídas. O conceito de Sertão foi discutido e problematizado a partir de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), Cláudia Pereira Vasconcelos (2012) e Ligia Chiappini (1994. 1995); a inserção da produção de Barbosa na contemporaneidade foi discutida a partir das propostas de Juliana Santini (2011, 2014), que trabalha com a ressignificação do regionalismo em obras contemporâneas. Discutiu-se o conceito de imaginário, desenvolvido por Gilbert Durand (2012), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), Zilá Bernd (2007) e P. Commelin (1967), para referendar a análise dos símbolos. O estudo constata como a água redimensiona o espaço sertanejo, tornando-o plurissignificativo e como a presença marcante do elemento aquoso rompe as fronteiras regionais e mostra a universalidade da produção romanesca de Carlos Barbosa, a qual se insere num novo sentido de regionalismo.

Palavras-chave: Carlos Barbosa; Sertão das Águas; Rio São Francisco; Imaginário das águas.

ABSTRACT

In this study, an analysis of the novelistic production of the Carlos Barbosa, a writer from Bahia, is conducted, having as its focal point the water related imaginary, brought to light in the works *A dama do Velho Chico* (2002) and *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura* (2010). This is followed by an approach that introduces a fragment of the *Sertão* that is crossed by the waters of São Francisco River, the so-called "Sertão das águas", from a perspective that problematizes the concepts of regionalism and the *sertanejo* ideary. This resizing unveils how these waters become a symbolic force and an element of re-reading the space that erst had always been represented as dry and unproductive. Furthermore, a debate encompassing the concepts of formal and material imagination is proposed, as they are postulated by Gaston Bachelard (2013). From these notions, water appropriation is discussed as being more than an organic element, but rather being perceived as a symbolic element. The guiding question revolves around the capture of images and symbols that are circumscribed on the ever so constant presence of the water in the literary works that were studied. As to the methodology, a bibliographical analysis was conducted, being based upon reading Barbosa's narratives, as well as theoretical texts that fundament the analysis conducted herein. The discussion and problematization of the concept of *Sertão* was based on Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), Cláudia Pereira Vasconcelos (2012) and Ligia Chiappini (1994. 1995); the insertion of Barbosa's production in contemporaneity was discussed with basis on the proposals of Juliana Santini (2011, 2014), who studies the resignifying of the regionalism in contemporary works. Moreover, the concept of imaginary by Gilbert Durand (2012), Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2015), Zilá Bernd (2007) and P. Commelin (1967) is studied, a notion that references the symbol analysis. The study found how the water resizes the *sertanejo* space, making it become poly-meaningful, and how the outstanding presence of water breaks regional borders and shows the universality of the novelistic work of Carlos Barbosa, which falls into a new meaning of regionalism.

Keywords: Carlos Barbosa; Sertão das Águas; São Francisco River; Water-related imaginary.

SUMÁRIO

1 PARA PRINCÍPIO DE CONVERSA: "QUEM VAI PARTIR, QUE ARRUME AS TROUXAS, POR FAVOR!"..... 10

2 O REGIONALISMO E O IDEÁRIO SERTANEJO: "ESPAÇOS E IMAGINÁRIOS"..... 19

2.1 A TRADIÇÃO REGIONALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA 21

2.2 O REGIONALISMO E A CONTEMPORANEIDADE 28

2.3 SERTÃO DAS ÁGUAS 34

3 A FORÇA POÉTICA DAS ÁGUAS 43

3.1 O IMAGINÁRIO AQUÁTICO DE CARLOS BARBOSA: ÁGUAS CONTEMPLATIVAS 48

3.2 TRAVESSIAS LÍQUIDAS: DAS SUPERFÍCIES ÀS PROFUNDEZAS..... 54

4 AS ÁGUAS E OS COMPLEXOS IMAGINÁRIOS 65

4.1 PARA ALÉM DO SERTÃO: O VAPOR E SUAS SIMBOLOGIAS 67

4.2 ÁGUAS DE VIDA E DE MORTE: A DUALIDADE IMAGINÁRIA 78

4.2.1 Caronte e Ofélia: as faces da morte 85

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM POSSÍVEL PORTO..... 90

REFERÊNCIAS 93

1 PARA PRINCÍPIO DE CONVERSA: "QUEM VAI PARTIR, QUE ARRUME AS TROUXAS, POR FAVOR![1]"

É chegada a hora da partida! E, como diz o poeta do Sertão, Inácio Loyola, as trouxas precisam ser feitas e devem se apresentar bem arrumadas, bem amarradas. Nelas, levaremos nosso repertório – leituras, vivências sertanejas, experiências. O desenrolar destas linhas, visto como uma viagem, uma travessia sertaneja, não poderia ser feito sem as trouxas, inúmeras vezes utilizadas pelos sertanejos no entrecruzar de espaços e caminhos. Estarão prontas? Não! As trouxas não estão terminadas, elas vão-se fazendo, desfazendo e refazendo ao longo do percurso. Em alguns momentos, precisarão ser desfeitas e refeitas, o que exigirá que os excessos fiquem pela estrada. Iniciemos, pois, a viagem, o Sertão das águas nos espera!

A expressão "Sertões em correnteza", que integra o título deste trabalho foi originalmente utilizada como conteúdo do evento *Nas Margens das Letras*, cujo tema foi "Sertões em correnteza: espaços e imaginários", realizado em 2010, pelo Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias (DCHT), *Campus* XXIV da UNEB, Xique-Xique. O evento homenageou o escritor Carlos Barbosa, em virtude do lançamento do segundo romance de sua autoria, *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura*. O título foi aqui retomado para destacar a presença da água no *locus* sertanejo, além de integrar o sentido da metáfora, imagens tais com que se busca realçar a condição pluralista do Sertão. A expressão *em correnteza* traduz sentidos e imagens de fluidez. Com essa noção, ligada à ideia de movimento, de passagem, intenta-se negar as cristalizações conceituais e imagéticas com que o Sertão é mostrado na historiografia literária brasileira.

O Sertão, razão maior do nosso embarque, tem sua fertilidade alimentada pelas águas do rio São Francisco e, ao mesmo tempo, é castigado pela aridez que a seca provoca. Umidade e secura se contradizem e constituem uma eterna dialética regida pela presença ou ausência da água. Nos altos da Serra da Canastra, entre pedras e arbustos, surgem pequenos filetes de água que se juntam para formar o rio São Francisco. Atravessando um espaço marcado pela secura da terra, esse rio se torna um milagre de águas que se multiplicam. Em seu longo percurso, corta cinco Estados: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, levando fertilidade pelo Sertão afora. As águas do grande rio guardam mistérios e seres mitológicos como o Nego d'Água, a Mãe d'Água e o Surubim Rei. Lendas e histórias fazem parte do imaginário do povo

[1]Trecho da música *O assobio do Vapor*, de Inácio Loyola (1993), poeta-cantador nascido no distrito de Santo Inácio – Bahia. É compositor em algumas gravações que tematizam a vida no Sertão e o convívio do homem com o rio São Francisco.

ribeirinho, o que evidenciaria a presença constante da força e da crença, componentes que se articulam com a labuta diuturna do povo sertanejo.

Apropriando-se da riqueza social, econômica e cultural do São Francisco, o escritor baiano Carlos Barbosa transforma o universo desse importante rio em cenário de seus romances *A dama do Velho Chico* (2002) e *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura* (2010). Dados históricos, geográficos e socioculturais se entrelaçam com elementos narrativos, concedendo força aos enredos e ampliando as possibilidades de análise. A produção romanesca de Carlos Barbosa, como se vê, apresenta-nos um sertão banhado pelas águas do rio São Francisco. O interior da Bahia se constrói e se revela entre fé, desejos proibidos, paixões e mortes. Essas produções romanescas encontram, nas barrancas do rio, uma cultura riquíssima em que se mesclam histórias populares, embarcações emblemáticas e tipos humanos dotados de grande riqueza existencial e de impressionante singularidade que tanto os particularizam.

Os romances se constituem de variadas representações da água, o que nos leva a pensar em um sertão redimensionado, dúbio, cheio de incertezas! Diante disso, surge a questão norteadora desta dissertação: ante o imaginário das águas apresentado nos romances *A dama do Velho Chico* e *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura*, de Carlos Barbosa, quais imagens e símbolos podem ser percebidos a partir da presença constante e intensa da água e de elementos a ela relacionados nas narrativas em estudo?

Com esse questionamento, intenta-se discutir a presença marcante da água nas produções em foco, elegendo como objetivo geral a discussão da materialidade poética construída a partir do elemento natural, não perdendo de vista a análise de suas simbologias e ressonância nas representações do Sertão ribeirinho. Também se busca a identificação de recorrências significativas que nos revelem um imaginário das águas. Esse imaginário é formado tanto pela água como por imagens e elementos que se mostrem, de alguma maneira, relacionados com o elemento aquoso.

Carlos Barbosa estreia na literatura em 1998, com a publicação do livro de poemas *Água de cacimba*. Apesar de o próprio título trazer uma referência à água, não há nele elementos aquáticos que dialoguem com as imagens construídas nos romances. Ainda no campo da poesia, publica *Matalotagem e outros poemas de viagem*, em 2006. Dos poemas ali reunidos, apenas um traz o rio São Francisco: “Poema em nove gotas para um rio franciscano”. O referido poema apresenta um tom apelativo voltado para a solicitação de clemência diante do estágio em que se encontra o rio: “o silêncio das corredeiras/ a miragem das c’roas/ as encalhadas canoas/ a

vida sem lastro/ rio a lagrimar a terra" (BARBOSA, 2006 p.27). As corredeiras cessam, o leito do rio se entope de dejetos, a navegação torna-se comprometida. A composição desse texto lírico revela uma denúncia da situação de abandono e descaso, processo que condena o Velho Chico à exaustão.

Em 2013, o autor assina o conto "Jogo de cintura", integrante da antologia: *82, uma copa, quinze histórias*, produção organizada por Mayrant Gallo. Em 2010, o escritor lança o livro de minicontos, *A segunda sombra*, obra cuja ambientação é mais urbana e narra fatos desse cotidiano e busca fisgar o leitor, tornando-o um coautor involuntário daquelas mininarrativas aparentemente incompletas. Carlos Barbosa participou ainda de duas antologias: *Tardes com anões*, lançada em 2011 e organizada por Gal Meirelles, e *As baianas*, coletânea de contos organizada por Mayrant Gallo, lançada em 2012 pela Editora Casarão do Verbo.

A mais recente produção do autor é um livro de contos, *O chão que em mim se move*, publicado em 2016 pela editora Penalux. A coletânea reúne treze narrativas independentes, mas que se interligam ao apresentar o mundo mítico do Bendiá no vale do São Francisco. Os contos apresentam temas como: disputas familiares e políticas, violência, seca e miséria. Apesar de ter como espaço o rio São Francisco, os contos não foram incorporados à pesquisa por apresentarem certo distanciamento temático em relação aos romances.

Carlos Barbosa estreia na produção romanesca em 2002 com *A dama do Velho Chico*. Em 2010, publica o segundo romance: *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura*. Um terceiro romance está em fase de elaboração e comporá, juntamente com os anteriores, uma trilogia do rio São Francisco, abordado, sobretudo, a partir de seu momento atual. Aqui, a escolha do *corpus* se justifica pelo fato de os romances serem ambientados no Sertão e por apresentarem uma quantidade significativa de imagens remissivas à água que corre naquele espaço, comumente apresentado como região seca, árida. Essa forte e importante presença da água revela-a como elemento imagético, metafórico, simbólico, mitológico. Buscou-se, então, examinar como ocorre a apropriação da água e sua transformação em matéria poética, recorrência que também levou à observação das demais obras do autor com o intuito de nelas encontrar similitudes ou divergências no referente à temática em foco. Com isso, percebeu-se que o signo água se faz presente em outras obras, como abordado anteriormente, mas não com a intensidade com que se apresenta na produção romanesca.

Entre a delicadeza de uma dama e a força da correnteza, vamos conhecer as representações do *Sertão das águas*, tão fortes e tão presentes na obra romanesca de Barbosa. Os romances analisados têm por cenário Bom Jardim, atual Ibotirama, cidade localizada no oeste da Bahia e banhada pelas águas do rio São Francisco. Nesse percurso, não estaremos

sozinhos. Seremos acompanhados por Daura e Gero, protagonistas dos romances estudados. Através dessas personagens, aparece um sertão de lata d'água na cabeça, de amores proibidos, de religiosidade e fé; um sertão de grandes barcos, molhado e abençoado pelo São Francisco; um sertão histórico, marcado pelo apogeu dos vapores e por perseguições da ditadura.

Indo além das margens do velho rio, Barbosa traz à tona imagens mitológicas e literárias que se circunscrevem no tempo. A pesquisa, de cunho bibliográfico, se debruçou sobre uma análise minuciosa dos textos estudados, buscando trechos que apresentam o Sertão do São Francisco em suas múltiplas representações. Em um primeiro momento, discutem-se as particularidades de cada um dos romances, identificando como a água é apresentada, ao tempo em que se procura tecer possíveis diálogos entre as duas narrativas.

O romance *A dama do Velho Chico* conta a história da adolescente Daura, sertaneja que, em plena adolescência, se vê cercada por olhares que a desejam: Missinho[2], o irmão mais velho, o vaqueiro Agenor, que sente o despertar do desejo quando, em uma noite, vê Daura a se banhar nua e, por fim, o tio Avelino, embarcadiço que, movido por um desejo louco, tenta agarrar Daura à força e acaba morto a porretadas por Missinho. O desejo desenfreado ocasiona tragédias que dizimam a família de Daura. É à beira do rio que a sertaneja encontra refúgio para suas dores. As águas nutrem suas esperanças e sonhos identificados com a fuga daquela realidade causticável. O vapor[3] vive em seus pensamentos. Perdida em devaneios, Daura vê naqueles grandes barcos a saída, a possibilidade de escape e de fuga; assim, as embarcações seriam o instrumento através do qual ela se retiraria daquele universo.

Em *Beira de rio, correnteza*, há um novo mergulho nas águas sertanejas; trata-se agora de um diálogo com o leitor, receptor, que vai interagir com as ricas peripécias de Gero. A presença de Gero na beira do rio era uma constância, evidente no relato das práticas de fazer o carreto de água para a mãe, nos banhos com a turma ou sozinho, em momentos de mergulho na própria consciência. Gero se apaixona por Liana, mulher que lhe possibilita fazer a travessia de menino a homem. O envolvimento com Liana leva o jovem Gero a conhecer os prazeres do amor e os tormentos do ciúme. Enquanto um comando especial do exército fecha o cerco à procura do guerrilheiro Carlos Lamarca, Gero se esconde entre arbustos, aguardando o retorno do comandante da tropa que realizava um passeio juntamente com Liana. O jipe com Liana e o comandante se aproxima, trazendo-os imersos em contagiantes gargalhadas. Gero lança uma

[2] Missinho tem, inicialmente, um amor fraterno, protetor. Com o passar do tempo, começa a sentir desejos carnais pela irmã.
[3] Espécie de navio de água doce, movido por um motor a vapor que aciona rodas de água. São tipicamente caracterizados por possuírem grandes chaminés.

pedra em direção ao casal e atinge, em cheio, a cabeça do comandante, que perde o controle do veículo, arremessando-o sobre os soldados. Ao verem aquele carro desgovernado, os oficiais disparam tiros de que resulta a morte de Liana e do comandante.

A produção romanesca de Carlos Barbosa insere-se no universo da literatura contemporânea também por meio de certa retomada do signo voltado para o regionalismo. Ambas as obras apresentam como espaço uma região específica: o Sertão ribeirinho do São Francisco. Pretende-se evidenciar como o autor trabalha com as peculiaridades da região, em termos da focalização do distanciamento das representações da ideia do Sertão como local seco e inóspito e como cenário dos dramas dos refugiados da seca. Aqui, o Sertão é representado a partir de imagens que ressaltam, sobretudo, a possibilidade de construção de um sertão pluridimensional, múltiplo e afastado dos clichês e dos estereótipos com que se envolve o Sertão fatalista da miséria e do imutável padecimento.

Observando-se as produções artísticas, constata-se que, de modo geral, as representações constroem muitos modos de dizer o Sertão! Algumas delas apresentam-se carregadas de estereótipos – Sertão como *locus* da miséria e do atraso – em que o Sertão seria o território em que predomina o clima seco e cujo habitante – "antes de tudo um forte" – é capaz de resistir às intempéries da natureza implacável. Essa perspectiva ossificada e engessada do homem e do espaço se estende também para o campo cultural, o que permite afirmar-se a região como espaço e centro de imutáveis produções folclóricas, vistas como tradições jamais inalteradas. Longe da cultura hegemônica das grandes cidades, as produções culturais nordestinas são menosprezadas, tidas como menores, pois apresentam pobres retirantes como autores. Algumas vezes, essas manifestações culturais chegam a ser vistas como manifestações exóticas e pitorescas.

Fazendo um contraponto a essa visão estereotipada, os romances de Carlos Barbosa apresentam um sertão para além de mero repositório folclórico. Na apresentação dessa região ribeirinha, o autor busca apoio na geografia, nos mitos e no registro histórico, tudo isso costurado por uma linha ficcional que apresenta dramas humanos, situações de entrechoque oriundas de desencontros amorosos, ressentimentos enraizados e ciúmes doentios. Aqui, é possível perceber o Sertão numa perspectiva existencial, já que ele é o espaço em que se desenrolam cenas dramáticas e deixa de ser somente área da fome e da miséria, assumindo o caráter de lugar onde se vivenciam dramas humanos.

Este trabalho – *"Sertões em correnteza***"** – apresenta o "imaginário das águas na produção romanesca de Carlos Barbosa". A cada imagem aqui percebida, o Sertão se reconstrói, se mostra como outro universo, não apenas o lugar de seca e de miséria, mas também lugar de água.

Umedecido pelas águas ribeirinhas, o Sertão do São Francisco invade, tal qual a correnteza do rio, a caracterização das figuras humanas de Barbosa. Sentimentos e emoções humanas são caracterizados pela água e seus aspectos, o que se revela por meio de imagens e metáforas construídas, sobretudo, a partir da mescla natureza e homem. A enchente apaixonada invade o peito, feito uma corredeira, faz transbordar desejos e chover alegrias: a correnteza é, pois, o próprio tempo.

O texto pelo qual estaremos a navegar aporta em mais três seções a partir deste capítulo introdutório. A primeira delas, intitulada O REGIONALISMO E O IDEÁRIO SERTANEJO: "ESPAÇOS E IMAGINÁRIOS", apresenta discussões que partem de uma abordagem histórica da constituição do regionalismo na historiografia literária, em termos de como esse regionalismo concebeu o ideário sertanejo. O termo "Sertão" é problematizado, discutindo-se estereotipias dos séculos XIX e XX, e a produção romanesca de Carlos Barbosa é abordada como um contradiscurso às imagens cristalizadas do Sertão. O Sertão rompe as fronteiras geográficas. A abordagem histórico-cultural promoveu um "desmanche de bordas", permitindo que se pensasse em uma imagem mítico-geográfica do Sertão em termos de retomada da própria mitologia, tão rica e tão consistente. Além disso, são referenciados autores e obras que retomam, na contemporaneidade, a perspectiva regionalista sob uma ótica de ressignificação e de reinvenção do espaço sertanejo.

Em seguida, dá-se notícia da produção de Carlos Barbosa, oportunidade em que se podem observar características com que se construiriam possíveis leituras do Sertão do São Francisco. Aportando no São Francisco, poderemos ver que, além da riqueza em águas, o rio oferece o manancial que nutre a cultura ribeirinha, povoada de mitos e lendas. O rio não se limita a um espaço físico e geográfico, mas se constitui como espaço literário, deixando suas margens e ganhando o mundo por meio da literatura.

A despeito das inclemências do tempo, constantemente seco e árido, há a presença da água e do rio, importantes elementos que chegam a se constituir como a saída diante dos impasses climáticos com que a região se confronta. Adentraremos um sertão místico, de religiosidade popular e fé indeclinável. Aos poucos, as trouxas vão-se esvaziando e tornam a se refazer.

O capítulo em epígrafe está embasado, sobretudo, nos livros *A invenção do Nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana*, de Cláudia Pereira Vasconcelos (2012), e em artigos de Ligia Chiappini, Juliana Santini e Tânia Pelegrini.

Na seção seguinte, A FORÇA POÉTICA DAS ÁGUAS, é iniciado o estudo da obra romanesca de Carlos Barbosa a partir de sua imagística. A discussão dos conceitos de imaginação formal e imaginação material – noções presentes nas elaborações de Gaston Bachelard, sobretudo no livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013) – foi basilar para a construção do imaginário das águas. Um ponto comum às personagens de Barbosa é sua condição de travessia, não a de retirada, mas um cruzar de espaços para a construção identitária. Aborda-se, então, como a água está presente nos percursos dos protagonistas – Daura e Gero –, discutindo e analisando como suas atitudes, ações e comportamentos são mediados por imagens remissivas às águas.

A constante presença da água aponta certa fidelidade do autor ao elemento aquático. Essa apropriação do orgânico se torna matéria poética com que se qualifica um sertão marcado por dualidades. Ora há o deslize lento da água como nos mansos regatos, ora a correnteza indomável própria dos rios bravios. As duas faces do São Francisco se mesclam com a história de Daura e Gero, sertanejos que vivem trânsitos existenciais pelo *Sertão das águas.*

Entre mergulhos e braçadas, seremos conduzidos através das águas, entrando em contato com as dicotomias nessa travessia: o Sertão árido, castigado pela seca e, ao mesmo tempo, a região úmida e abençoada pelo São Francisco. Pensar na simbologia da água é entranhar-se na vida desses protagonistas: sertanejos, ribeirinhos, cheios de desejos e vontades. Aqui, as discussões também se embasaram no livro *A estrutura antropológica do imaginário*, de Gilbert Durand (2012) e no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015).

Na última seção, intitulada A ÁGUA E OS COMPLEXOS IMAGINÁRIOS, a partir de princípios de Bachelard, a intenção era discutir os complexos imagéticos e as imagens que retomam mitos gregos. Diante disso, foi realizada uma análise das imagens do vapor nas narrativas. Os grandes barcos são apresentados como elementos desejados, os devaneios provocados pelo vapor levam o povo do lugar a criar a lenda do vapor encantado[4]. Barbosa narra, em seu primeiro romance, o apogeu da navegação a vapor.

Segundo Silva (1985), o rio São Francisco serve como via de transporte entre o Sul e o Nordeste, desde os tempos da Colônia, tornando-se muito navegado de suas cabeceiras até a foz. A navegação em suas águas nasce com os índios cariris, caipós, xocós, tuchás e outros que viviam às suas margens, prática que torna o ir e vir nas águas tão antigo como o rio. Ao chegarem ao Brasil, os primeiros exploradores já encontraram jangadas e canoas nas margens

[4] Diz a lenda que a embarcação foi avistada pela primeira vez por dois canoeiros quando atravessavam o rio. De longe, viram a aproximação de um barco a vapor muito iluminado, entretanto, ao se aproximarem para descobrir do que se tratava, o barco simplesmente desapareceu diante de seus olhos.

do rio, sendo a jangada a primeira embarcação utilizada para o transporte de cargas. Em seguida, surgem novos tipos de embarcações como os ajoujos[5] e a tapa-de-gato ou ema[6] para o transporte de mercadorias, iniciando assim o comércio pelo São Francisco.

As embarcações do São Francisco passaram por diversas mudanças, e, com o surgimento do vapor, os demais meios de transporte foram-se extinguindo aos poucos até desapareceram por completo. 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. O romance *A dama do Velho Chico* faz um registro da história desses grandes barcos, que sulcaram por muitos anos as águas do Velho Chico. A abordagem se estende da origem da navegação até sua decadência. Os assoreamentos do rio, juntamente com a chegada das barcas a motor e das estradas de rodagem, marcaram o fim do transporte a vapor.

O vapor se constituía como o portador de novidades a interligar mundos bem diferentes entre si. Uma confluência de realidades se revelava no embarque de passageiros, separados em primeira e segunda classe. As pessoas mais abastadas viajavam no tombadilho superior em cabines individuais, enquanto aquelas de menor poder aquisitivo dividiam espaço com as cargas e armavam suas redes de dormir em um espaço compartilhado por todos.

Metáforas são criadas para evidenciar esse fascínio, esse almejo que os ribeirinhos alimentam. Valendo-se de variados recursos linguísticos e imagéticos, o autor busca traduzir e qualificar o encanto que o vapor desperta nos ribeirinhos nos momentos de atracação dos barcos nos portos. E com esse propósito, identificado com a pesquisa de imagens e metáforas – o vapor é um titã, o vapor é uma arca de Noé –, aquela embarcação "encantada" apresenta-se como elemento grandioso e significativo, mitos que guardam semelhanças com mitologias provenientes de culturas diversas.

Nas narrativas, há elementos que se identificam com os complexos de Caronte e de Ofélia, conceitos aqui abordados, levando-se em consideração a perspectiva de Gaston Bachelard (2013) A presença dos complexos é percebida por meio das mortes. A água, sempre vista como

[5] Ajuntamento de quatro canoas amarradas com tiras de couro cru, utilizado para o transporte de cargas.
[6] Barcas que eram impulsionadas a vara por aproximadamente 15 remeiros. Cada barca transportava até 30 toneladas e percorria em média 25 quilômetros diários.

símbolo de vida, torna-se elemento representativo da morte: a morte horripilante, como no complexo de Caronte; e a morte desejada, semelhante ao complexo de Ofélia.

A retomada da imagem de Caronte leva a pensar na morte como uma viagem, uma partida, e só se realiza a retirada do plano terrestre com plenitude quando ela ocorre nas águas, mediante a correnteza do rio. No romance *Beira de rio, correnteza,* identifica-se o complexo de Caronte a partir da presença de um balseiro, em uma espécie de balsa viva, formada pela junção de restos de plantas, troncos e arbustos arrastados pela correnteza. A análise foi construída a partir de evidências que aproximam o balseiro ao mito grego.

As discussões dessa seção têm como base teórica P. Commelim, que, em seu livro *Mitologia grega e romana* (1967), apresenta um estudo sobre mitos da Antiguidade Clássica. Ainda se recorre a Mircea Elíade, em *Mito e realidade* (1972), obra que apresenta várias características próprias de personagens míticas, elementos com os quais se traça uma imagem singular que remete tais entidades a uma dimensão fantástica e distanciada das percepções do mundo cotidiano.

Assim como as águas do rio correm levemente e saciam a sede de muitos, os enredos criados por Barbosa fazem um convite para o embarque em suas páginas para se conhecer diversas histórias. Ao recriar a vida e os costumes do Sertão baiano, o autor não o faz com o intuito meramente documental e denunciativo. Busca, sim, adequar o humano às múltiplas realidades: meio, cultura, paisagem, linguagem, elementos com que o rio se revela localmente, mas, ao mesmo tempo, se torna universal na medida em que, ao assimilar elementos míticos, ele se universaliza, já que contempla a natureza humana em suas necessidades como um todo.

Ao longo do percurso da pesquisa, fizemos e desfizemos nossas trouxas inúmeras vezes e, então, mergulhamos nas águas dos romances *A dama do Velho Chico* e *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura*. Deparamo-nos com águas incertas, simbólicas, mitológicas, encantadoras e sedutoras. Arrastados pela correnteza, buscamos desvendar as imagens que iam surgindo por entre maretas e barrancos. Encontramos personagens vivas que nos contam suas histórias e nos fazem perceber tantas outras. As águas do São Francisco, reinventadas na literatura, não são apenas do Sertão, elas agora ganham o mundo, recriam mitos e fazem do Sertão o mundo todo.

2 O REGIONALISMO E O IDEÁRIO SERTANEJO: “ESPAÇOS E IMAGINÁRIOS”

> Do Sertão não se tem escapatória, pois ele está incrustado na pele e na alma de cada um. Quando se tenta dele fugir, quando menos se espera ele vem à tona. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 2).

O regionalismo e o ideário sertanejo, ao longo do percurso da literatura brasileira, foram muitas vezes construídos a partir de visões reducionistas que dominaram os espaços de recriação do texto literário. Tais visões residem no campo das conceituações fechadas, ou seja, criam-se as noções de regional e não regional a partir de percepções engessadas, sem possibilidades de novas interpretações. Leva-se em conta um único ponto de vista, e identifica-se o regional sempre a partir de uma relação que o atrela a locais periféricos e afastados dos grandes centros. Pensar o regional a partir de propostas literárias, sociológicas e até mesmo etnológicas, que o articulam com sentidos e leituras que o rotulam como espaços periféricos, traz, em si, uma visão negativa das populações que habitam em tais locais. Essas abordagens, por serem restritivas, apresentam o espaço como lugar imutável, isto é, não se voltavam para as incorporações ligadas às transformações resultantes das relações humanas ali travadas.

Numa perspectiva mais ampla, segundo Ligia Chiappini (1995), a abordagem do regionalismo se apresenta como coerente quando tal conceito contempla um sentido dialético, o que vale dizer, o espaço atuaria na constituição e formatação de identidades e, ao mesmo tempo, sofreria alterações e transformações como decorrência das ações humanas ali empreendidas, ao longo da história pessoal e coletiva dos inseridos nesse universo. O campo temporal se articula com a dimensão espacial, mescla de que resultam conformações de imaginários responsáveis por um ideário, no caso, o sertanejo. Propõem-se visões arejadas que ultrapassem as leituras engessadas e solidificadas do universo sertanejo, óticas construídas a partir da observância de paradigmas questionáveis com que se arquitetou a historiografia da literatura brasileira.

Não é adotado aqui um conceito muito específico do que venha a ser o regionalismo, mas, a partir da problematização do termo, foi elaborada a forma de abordagem. O regional estaria, de fato, relacionado a uma região, a um lugar definido, mas o intuito foi ultrapassar a ideia de localismo, no sentido de observação da forma como o homem e o meio físico interagem contínua e fortemente. Essa interação é responsável por produzir o que é próprio de cada espaço, levando em conta aspectos de natureza histórica, cultural e sociopolítica. Na tentativa de caracterização de um dado espaço como regional, muitas vezes se leva em consideração um

único aspecto: o geográfico – Sertão improdutivo, seco; ou o cultural – o ambiente dos movimentos messiânicos e também do cangaço. Vale ressaltar que a apresentação de aspectos isolados gera visões reducionistas e pode instaurar uma uniformização inconsistente. Ou seja, tenta-se pregar a ideia de que o Sertão seria único, deixando-se de lado as várias possibilidades de abordagens e representações daquele espaço.

Amplia-se, dessa forma, a visão identificada com o regional e com o sertão unicamente como espaços rurais, universos totalmente afastados da urbanização. Se pensarmos o sentido de região para além de sua localização geográfica, perceberemos que as noções ligadas ao recorte regional se fizeram valer ao longo da história, privilegiando, sobretudo, interesses sociopolíticos, dos quais emanavam os discursos constituintes da ideia de região. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) afirma que, em linhas gerais, os discursos que anunciam uma dada região são produzidos exteriormente a ela, fora do espaço representado, isto é, outras vozes anunciam o que seria peculiar a cada região.

Essa exterioridade gera uma visão distorcida e estereotipada, que busca uma homogeneização de características com que se qualifica um determinado recorte geográfico. A tentativa de tornar homogêneo o que se apresenta de forma múltipla cria rótulos, que engessam conceitos e percepções. Para Ligia Chiappini (1995), o termo "regionalismo" é definido, geralmente, como uma abordagem sócio-histórica que traduz as peculiaridades, crenças, costumes e vivências de um determinado recorte espacial. Utilizado muitas vezes de forma restrita, pejorativa, o termo estaria associado ao subdesenvolvimento de algumas áreas específicas em detrimento de outras. Poder-se-ia, portanto considerar que toda obra literária seria regionalista por se tratar de regiões específicas, localizadas tanto no meio rural como no urbano.

Pensar em regionalismo literário é pensar também na constituição do espaço sertanejo como universo portador de imagens e de idiossincrasias que, na trajetória da historiografia literária brasileira, é visto como noção espacial reconfigurada. Os termos "espaços" e "imaginários", que compõem o título desta seção, utilizados assim no plural, ampliam possibilidades de discussão que vão além da constituição do conceito de regionalismo e do próprio ideário sertanejo. O Sertão transformado em literatura é um espaço outro, que vigora como uma representação múltipla, percepção com que se rompe a sua condição física, geográfica, histórica e cultural, ao tempo que revela também a sua dimensão simbólica, subjetiva e metafísica.

O regionalismo se amplifica quando, na região que se pretende representar, são identificados traços e cortes que remetem também a outros espaços. Vale ressaltar que aquilo

que se convencionou chamar de regionalismo está muitas vezes relacionado à fragmentação do território nacional e sobrepõe uma região à outra. Como observa Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), existe um "regionalismo de superioridade" e um "regionalismo de inferioridade". Ao primeiro, estariam ligadas as regiões ditas desenvolvidas e das quais emana a base cultural do País; abaixo, estariam localizadas as regiões subdesenvolvidas. Eleger determinado espaço como o detentor da representatividade nacional acaba por esfacelar a pluralidade cultural existente no Brasil. Não se pode perder de vista que as peculiaridades de cada região constituem a diversidade brasileira; um território multifacetado, construído a partir de diferenças culturais.

Cláudia Pereira Vasconcelos, no livro *Ser-tão baiano: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana* traça um percurso histórico da ideia de Sertão construída no Brasil. No início do período colonial, a partir da análise de escritos deixados por viajantes e missionários, o Sertão é apresentado como uma oposição ao litoral. Estabelece-se a dualidade entre o espaço "civilizado" e o ainda não colonizado: "[...] o Sertão seria todo o espaço que ainda não fora conquistado pelo colonizador, um vazio, convergindo com as ideias relacionadas a lugar incivilizado" (VASCONCELOS, 2012, p. 72). Ainda estão embutidas nessa noção as ideias de mistério, de desconhecido, que vão caracterizar esse espaço como um lugar de desordem e de selvageria. Durante muito tempo, essas concepções povoaram o imaginário brasileiro e produziram o conceito de identidade nacional, que se articula com o sentimento de pertencimento, noção muito cara à abordagem dos temas nação, identidade nacional e identidade cultural, discussões com que se funda a historiografia da literatura brasileira.

2.1 A TRADIÇÃO REGIONALISTA NA LITERATURA BRASILEIRA

A tradição regionalista tem seus primeiros registros com o romantismo, quando se busca a construção da nossa nacionalidade. Nesse período, os romances indianistas de José de Alencar figuram como ilustração do nacionalismo literário brasileiro, através da presença do índio como símbolo identitário e como representante da brasilidade. Além do índio, outro símbolo identifica-se com a imagem do sertanejo, o que desemboca na sua mitificação, "o homem do interior, das regiões pouco afetadas pelo externo" (ALMEIDA, 1981, p. 34). Entre os nativos e o povo do Sertão, constroem-se as primeiras abordagens regionalistas no romance brasileiro.

Podemos assim atestar que é no romantismo que surge umas das primeiras ideias de Sertão na literatura brasileira. O Sertão se apresenta como espaço utópico da construção de uma literatura nacional, como podemos observar na trama de *O sertanejo,* de José de Alencar,

publicado em 1875, que descreve um sertão idealizado que revela os costumes, a linguagem, a natureza exuberante das regiões mais distanciadas do litoral do País.

> Inicia-se, assim, a tradição do Sertão na história da literatura brasileira. Alçado à condição utópica de terra da promissão, paisagem edênica a partir da qual se originaria o Brasil redescoberto pelos brasileiros, esse espaço literário foi, e ainda é, um dos temas que melhor se prestam à discussão das tradições e contradições próprias de nossa formação histórica e cultural. (CRISPIM, 2009, p. 2).

O Sertão forjado pela literatura romântica de Alencar se constituía como imagem de um Brasil mais brasileiro, um retrato sertanejo, imagem cujo intuito se volta para a produção de uma literatura genuinamente nacional. Mais de um século distancia o espaço representado por Alencar e a publicação de seu romance em 1875. Esse distanciamento temporal dará maior liberdade ao narrador para construir as imagens desse lugar alteradas ao longo do tempo, para falar "das mudanças que redesenham a paisagem, alteram os costumes e interferem nas relações do homem com a natureza" (CRISPIM, 2009, p. 3). O Sertão é construído por José de Alencar no romance *O sertanejo*, por meio da memória de um narrador nostálgico que relembra a natureza virgem e exuberante de um lugar desconhecido pelo resto do País, mas que contrasta com a pobreza evidente, com a falta d'água. Esta é a última publicação de Alencar, que lega à literatura brasileira uma das primeiras imagens do Sertão.

Desse modo, a idealização e o exotismo românticos buscavam, nas regiões mais interiores do Brasil, a nossa identidade nacional. Distante do litoral, a região guardaria em sua constituição elementos genuínos e livres das influências do colonizador. O dado local é colocado em evidência na tentativa de construir uma imagem de nação. No final da década de 60 do século XIX, os princípios estéticos do romantismo começam a se desgastar e sofrem ataques de diversas origens. José Maurício Gomes de Almeida (1981) ressalta que escritos de Franklin Távora são portadores de críticas agudas à produção de José de Alencar.

O ponto crucial da crítica de Távora reside na ênfase à observação da realidade como premissa da criação literária em detrimento da imaginação, que, para ele, sofrera "hipertrofia" com a estética romântica. A defesa da observação direta do real é a característica marcante da produção realista/naturalista. Do ponto de vista estético, nesse período, é marcante a preocupação documental, tanto do espaço físico e social como também dos aspectos linguísticos. Tal abordagem gera o empobrecimento da relação entre o homem e o meio, pois se constitui a partir de uma visão unilateral e não dialética.

Ao se deixarem de lado as relações estabelecidas entre espaço e homem e as transformações que se estruturam a partir de tais relações, cria-se uma espécie de retrato paisagístico por meio da linguagem. A sobreposição de descrições oriundas da observação direta acaba por criar um texto carregado de enumerações, e o humano fica muitas vezes em segundo plano. A documentação de aspectos geográficos, fatos históricos e até mesmo de artefatos culturais, sem uma abordagem entrelaçada com as vidas humanas inseridas no meio, permanecem apenas no plano descritivo, sem aprofundamento social e psicológico.

É com o pré-modernismo que vai emergir um novo regionalismo, que, desvinculado do projeto ideológico romântico, busca a própria construção no espaço sertanejo. Para Antonio Candido (2011), o regionalismo desse período se constitui como significativo caráter documental que visa construir o "tipicamente brasileiro". O conto sertanejo produzido no pré-modernismo oscila entre a afirmação do nacionalismo e a transplantação do ideário romântico e realista.

Sobre esse aspecto, afirma Juliana Santini (2014, p. 117):

> Esse posicionamento institui uma dinâmica no desenvolvimento da ficção regionalista brasileira, que teria sua base fundamentadora inicial não mais na transposição do Romantismo para o Realismo, mas em um fator de ordem socioideológica que, antes, determinaria a produção regional como um ramo do nacionalismo literário, acompanhando um processo de euforia e, depois, de descrença em relação à prosperidade do país.

A concretização do conto regionalista se efetiva por meio da incorporação estética de uma realidade que se encontra às margens, "distante da Corte". Dois representantes da contística regional desse período foram Simões Lopes Neto e Afonso Arinos, que, em suas produções, de forma marcadamente realista, buscaram apresentar os costumes e paisagens do Sul e do Sertão, respectivamente. Ainda no pré-modernismo, em 1902, Euclides da Cunha lança *Os sertões*, obra que apresenta o Sertão como "um outro Brasil", empurrado para as margens e ignorado pelo Estado. A visão de uma terra edênica é descartada, mas o autor não deixa de, em sua escrita, revelar as belezas da terra sertaneja. A ideia do herói romântico é desconstruída fornecendo terreno ao heroísmo coletivo. A linguagem que narra a Guerra de Canudos não se nutre da poesia que cria o Sertão de Alencar, mas da linguagem científica, na qual Cunha se apoia para explicitar as causas que marginalizam o Sertão e condenam seus habitantes à extinção. Trata-se de um Sertão menos idealizado, mostrado de maneira crua e "real".

A partir do século XIX, o Sertão faz referência às regiões semiáridas do antigo Norte[7]. Mesmo com tais referências, o Sertão não está associado a nenhum espaço geográfico específico, sendo o termo utilizado como uma categoria que abrange todo o interior do Brasil. O Sertão se torna conceito-chave para o processo de construção do texto identitário brasileiro, visto "[...] ora de forma positiva, como fundamento da nacionalidade, espaço habitado pelo homem forte e resistente, ora de forma negativa, como o lugar do atraso, e seu habitante, uma espécie de inimigo da modernidade e da civilização" (VASCONCELOS, 2012, p. 73).

A literatura regionalista surge como um meio de afirmação da identidade brasileira pela manutenção das diferenças peculiares de cada região, ou seja, a brasilidade se constituiria por meio da diversidade cultural. Essa visão da diversidade cultural foi o ponto forte defendido pelo "Manifesto Regionalista", que propôs um projeto artístico-cultural de valorização dos elementos peculiares da Região Nordeste, no intuito de expandir essas características para o resto do País. "A criação do Centro Regionalista da Nordeste marca, portanto, a tentativa de quebra da hegemonia cultural do eixo Rio-São Paulo, fixando hábitos e tradições responsáveis pela definição do homem nordestino e pelo lugar que lhe era dado na esfera social" (SANTINI, 2014, p. 118).

A descentralização da produção artística do eixo Rio-São Paulo pode ser percebida com o surgimento dos romances do ciclo do Nordeste na década de 30 do século XX, obras que estão diretamente ligadas ao Centro Regionalista do Nordeste, segundo Santini. O romance de 30 retoma a observação aguda do real feita pelo regionalismo que antecedeu a Semana de 22, mas essa apropriação do real não "[...] impede o romance regionalista de se desvencilhar do registro tipificador" (SANTINI, 2014, p. 120).

Em 1928, José Américo de Almeida estreia na literatura com a publicação do romance *A Bagaceira*, que se tornou um marco da literatura social nordestina. O romance apresenta a problemática da terra e a injustiça social vivenciada no interior do Brasil. O posicionamento do narrador assume um tom denunciativo ante a realidade vivida no Sertão da Paraíba, durante as duas grandes secas de 1898 e 1915. Valentim Pereira, personagem central do romance, juntamente com sua filha Soledade são obrigados a deixar sua propriedade e partir em busca de novos rumos.

O flagelo da seca a empurrar para outras terras os habitantes do Sertão foi o aspecto desencadeador da motivação do autor paraibano, que se volta para a apresentação em sua obra

[7] "[...] antes, a divisão regional do Brasil se fazia apenas entre o Norte, que abrangia todo o atual Nordeste e toda a atual Amazônia e o Sul, que abarcava toda a parte do Brasil que ficava abaixo do Estado da Bahia" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 90).

das imagens de um Sertão ao mesmo tempo desolador e instigante. “Era uma queimada no horizonte, como se a grande brasa se tivesse desfeito na labareda fugaz” (ALMEIDA, 2005, p. 36). A forma linguística como o espaço é apresentado, apreende os elementos pertencentes àquela realidade espacial em suas configurações singulares, permitindo assim que se possam realizar múltiplas figurações a partir dos traços peculiares do Sertão. Em constante jogo, no qual a linguagem erudita, na voz do narrador, divide espaço com as falas coloquiais das personagens, José Américo de Almeida lega à literatura brasileira a obra que abre o ciclo do romance de 30.

Outra importante obra do ciclo regionalista de 30 é *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1930. A narrativa é ambientada em um período no qual uma grande seca assolou a Região Nordeste e que se estendeu de 1915 a 1919. Apesar de retratar as desgraças da seca, estas não se constituem como objeto central da narrativa, pois o romance busca apresentar as relações humanas que se engendram a partir dos efeitos devastadores da seca. Para tanto, Rachel de Queiroz ([1930]1993) tece sua trama a partir de três histórias paralelas em que as personagens se entrecruzam.

É relevante observar que há a delimitação dos espaços que se apresentam como cenários. A jovem professora Conceição, que nasceu e foi criada no Sertão, ao ficar órfã ainda pequena, foi criada pela avó Dona Inácia, mas acaba por ir morar na cidade. É uma personagem com ideais libertários, que luta pela emancipação feminina, representando assim a forma de pensar e de se comportar a partir de visões do mundo urbano. Em outro extremo, fazendo contraponto à cidade, está o primo de Conceição, Vicente. Habitante do Sertão, vaqueiro e proprietário de terras, o primo é caracterizado como um homem inculto e conservador. Os dois primos alimentam um amor recíproco que nunca é revelado e tampouco concretizado.

Entre a *Cidade* e o *Sertão*, está Chico Bento, homem simples que perde o emprego de vaqueiro, quando a patroa resolve vender o gado para cobrir os prejuízos deixados pela seca. Diante dessa situação, ele e sua família veem-se obrigados a migrar para a cidade. Lançam-se em um caminho de incertezas, peregrinam a pé sob o sol escaldante, passam fome e caem na miséria. Chico Bento perde dois de seus filhos: um morre no caminho e o outro foge. *O Quinze* apresenta uma nova abordagem dos problemas do Sertão. A seca é apresentada de forma objetiva, sem adjetivação e longe das influências naturalistas. Com linguagem simples e direta, Raquel de Queiroz “produz uma narrativa enxuta que prende-se ao essencial e dispensa o supérfluo” (CATTAPAN, 2010, p. 104).

Os romances de 30 tinham como forte característica a investigação do Sertão como um espaço condicionante dos comportamentos humanos. A partir dessa característica, é recorrente

a abordagem da seca e de seus retirantes. São os romances de 30 que inscrevem a seca como o grande flagelo do Nordeste, terra de retirantes e de homens "fortes". A seca é o fenômeno natural apresentado como traço identificador do Sertão nordestino e utilizado para a investigação do homem em seu ambiente natural.

> Flagrando os sertanejos retirantes nas trilhas poeirentas dos sertões, rotas de fuga onde desempenham o seu papel mais dramático, observando-os nos breves interregnos concedidos pelas terríveis forças da natureza, oprimidos, no entanto, por forças mais poderosas e menos compreensíveis, os romancistas de 30 tiveram sob os olhos o quadro completo da miséria humana, da aflição, do medo, da degradação, da desumanização, enfim, provocada por condições sócio-histórico-econômicas que tornam mais dura a luta pela sobrevivência no sertão. (CRISPIM, 2009, p. 7).

Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, publicado em 1938, dá destaque às relações opressoras que se realizam socialmente entre o homem e o meio. A maneira que o escritor escolhe para expressar tais relações dá-lhe a qualidade de representante de suas personagens. Assumindo essa condição, o narrador de *Vidas Secas* se coloca como um denunciante das condições de vida no Sertão.

Graciliano Ramos (2015) nos apresenta um sertão habitado por marginalizados, vítimas do intenso processo de implantação do capitalismo industrial. O drama da família de Fabiano ocorre em um mundo fadado ao atraso, um lugar fora do alcance da modernização, um meio opressivo e condenado pela própria natureza. A condição de retirantes coloca a família de sertanejos a caminho de novas possibilidades de sobrevivência; são personagens despossuídas de suas terras, desterritorializadas, em busca de outro lugar e alguma dignidade.

Ao tempo em que o narrador de *Vidas Secas* denuncia a miséria dos retirantes sertanejos, em *Grande sertão: veredas*, de 1956, Guimarães Rosa (2006) faz uma inversão de papéis: quem fala em nome do Sertão é o próprio sertanejo, enquanto o "homem da cidade" se cala e ouve. Riobaldo narra aventuras vividas ao lado de jagunços pelos sertões de Minas Gerais, Goiás e Bahia e revela que o sertanejo tem muito mais o que dizer. Na narrativa de tais aventuras, evidenciam-se "[...] os mistérios da travessia solitária pelos sertões de sua alma, em busca do sentido de sua existência" (CRISPIM, 2009, p. 9). É através da voz de Riobaldo que Rosa nos apresenta o Sertão em sua totalidade, refletindo a realidade cultural, física, geográfica, para além das crenças, dos costumes e da linguagem sertaneja, mostrando uma realidade metafísica. Trata-se de um sertão que está em toda parte, dentro e fora da voz que narra.

O percurso do regionalismo na literatura brasileira, aqui brevemente apresentado, mostra-nos que o Sertão esteve diretamente relacionado a essa ideia regionalista. Dadas as grandes

proporções territoriais do Brasil, as capitanias hereditárias já preconizavam o que hoje chamamos de regional. Sempre a essa ideia esteve associado um projeto social de subalternização do regional, e, logo, o assujeitamento do Sertão. Desde o romantismo, a literatura regionalista esteve relacionada a uma abordagem de regiões "subdesenvolvidas", econômica e socialmente, tematizando-se espaços não hegemônicos onde avulta a desigualdade do processo de modernização do País. Essa característica – que marca o regionalismo como um retrato do subdesenvolvimento – é algo ainda a ser superado.

A transposição da mera representação do dado local deve ocorrer, segundo Antonio Candido (2011), por meio da transformação do pitoresco regional em um valor que se estenda para todos e não seja visto como algo particular e individualizante. Não se pode perder de vista que o mundo sertanejo existe e não pode ser ignorado, mas trabalhado como matéria de "ficção pluridimensional". Sob tal perspectiva, deve prevalecer a forma como o espaço, em sua condição geográfica e simbólica, define as relações sociais e humanas. Ao se pensar em uma ficção pluridimensional, é preciso que se veja o espaço não como mero meio físico descrito de forma desbordante e que mostre o exotismo de locais periféricos. É necessário pensar como se constroem as relações humanas que são vividas em determinado espaço, como os dramas de homens e mulheres se tecem em meio às adversidades locais.

O tecer de vivências, de relações humanas confrontadas com os aspectos espaciais construíram várias formas de dizer o Sertão. Essas formas de dizer – presentes na literatura, na música e nas artes de forma geral – vão nos mostrar um lugar de pluralidades que talvez transcenda os limites cartográficos e se expanda para se constituir em territórios identitários. Seria, portanto, necessário se pensar na existência de sertões que se compõem de tantos outros, sempre múltiplos, diversos e culturalmente vivos.

Nessa viagem através dos sertões literários, percebem-se as complexidades e as singularidades dos vários sertões. Adota-se, neste trabalho, a pluralização do que aqui é nomeado como Sertão em seus mais diversos aspectos: físicos, materiais, climáticos, políticos, culturais, simbólicos, identitários, discursivos, entre outros. Como afirma Albuquerque Júnior (2011, p. 42), "[...] o Sertão já não se diz no singular, que este recorte espacial [...] guarda em seu interior a diferença, a diversidade, a multiplicidade de realidades, e talvez, de representações". Diante disso, já não poderíamos apontar no mapa o Sertão como uma paisagem única e indivisa, um lugar marcado pela semelhança. O desafio, então, era escolher em qual dos sertões aportar. E essa escolha foi feita!

2.2 O REGIONALISMO E A CONTEMPORANEIDADE

Pensar em regionalismo na contemporaneidade é adentrar-se em um terreno movediço, de pontos de vistas que se entrechocam em um constante embate entre as diferentes percepções do regional. Por um lado, existem aqueles que acreditam ser o regionalismo ultrapassado, arcaico, atrasado e, devido a isso, não disporia de espaço de representação na literatura contemporânea. Nessa perspectiva, a reincidência do regionalismo na contemporaneidade seria o retorno de uma tendência anacrônica, exaurida com o romance de 30 e diretamente relacionada às condições de subdesenvolvimento.

Outro ponto de abordagem, parte do viés estético e defende a ideia de que o aspecto regional das produções literárias contemporâneas estaria unicamente presente na descrição do espaço geográfico, mas haveria uma transposição da espacialidade em termos de que "a temática e a fatura do texto resultariam universais, diferente daquela ligada ao trato das mazelas sociais" (FERREIRA, 2012 p. 16) com que se constroem representações identificadas com propostas tradicionalistas do regionalismo. Seria, portanto, uma literatura afastada da tematização da saga do sertanejo, pautando-se na transcendência representativa do espaço e não se limitando à denúncia de problemas sociais. A partir deste pressuposto, o regionalismo "[...] tem sido visto, por uma parte da crítica, como um tipo de literatura presa às raízes que se querem esquecer ou, no melhor dos casos, superar" (PELLEGRINI, 1999, p. 139).

Essas duas abordagens sobre a presença do regionalismo na literatura contemporânea – uma que acredita que ele se tenha esgotado em 1930 e outra que o apresenta reincidente apenas como cenário – são aqui incorporadas, pois se filiam à crítica que julga inadequado atribuir o rótulo de regional a determinadas obras contemporâneas, a exemplo do romance *Galileia* de Ronaldo Correia de Brito (2008). Deixando de lado essas duas abordagens, são aqui defendidas as colocações de Tânia Pellegrini, que apresenta a possibilidade de ressignificação do regionalismo a partir do diálogo com a tradição. Ou seja, o regionalismo não estaria simplesmente relacionado ao território geográfico, mas abordaria uma cultura específica, pautada na tradição, a qual se relaciona com um espaço específico. Nessa direção, Pellegrini (2008, p. 17) afirma: "São territórios extremos transformados em regiões literárias, que representam contextos e contratos identitários bastante característicos, construindo-se como forças agenciadoras de uma arquitetura radical da realidade transposta em linguagem".

Os contextos identitários se apresentam como propulsores do espaço representado, revelado a partir da constante troca entre homem e meio. Diante disso, o regionalismo, ao ser retomado na produção de Ronaldo Correia de Brito (2008), não se apresenta como uma

tendência anacrônica ou superada, mas ressignificada, tensionando o local e o global. Brito, ao narrar a saga dos primos Ismael, Davi e Adonias, que atravessam o Sertão para visitar o avô Raimundo, retoma a memória das vivências naquelas terras. O Sertão que se revela nas páginas de *Galiléia* não se tinge com o traço denunciativo das mazelas sertanejas; ele – o Sertão – se faz de vivências humanas, da retomada da memória, do reencontro com o passado. Outra característica da obra de Brito é a temática em torno do entrechoque de culturas, migrações e até mesmo a desconstrução da família tradicional. Todos esses fatos se juntam para dar, ao regionalismo recriado em *Galiléia*, um caráter transgressor; o espaço é transpassado e se revela para além de seus aspectos geográficos.

Esta abordagem transcendente do espaço é uma característica que marca outras obras contemporâneas que trazem o regionalismo em sua composição. Outro exemplo é o escritor Francisco Dantas que, no romance *Coivara da memória* (1991), apresenta as lembranças de um narrador condenado por homicídio. Enquanto aguarda o julgamento, recorda de acontecimentos que marcaram sua vida: o patriarcalismo reinante, o amor por Luciana. O regionalismo se constrói a partir da fusão entre as reminiscências do narrador-personagem e um mundo marcadamente violento que aos poucos se revela. A esse respeito, diz Eliana Mara de Freitas Chiossi (2010, p. 82): "A primeira sensação resultante de leitura de *Coivara da memória*, de estarmos numa região conhecida, explica-se pela existência, em todo o romance, de uma reverberação temática da tradição regionalista e do romance de 30". O primeiro contato revela o espaço sertanejo, tão comum em produções regionalistas, no entanto percebe-se que o autor busca apresentá-lo como sinal de resistência e atualidade.

E isso começa a transparecer a partir do título, que nos apresenta uma *coivara*, um amontoado de vegetação que é queimada, para dar lugar a novo plantio. As velhas ramagens se transformam em adubo para fazer nascer o novo. Cria-se, assim, a ideia de um ciclo que se refaz. Na complementação adjetiva *da memória*, percebe-se a ideia de que os restos das ramagens que se queimam seriam um possível passado, restos da tradição regionalista, que se queimam para dar lugar ao novo regionalismo. Francisco Dantas constitui a ideia de espaço a partir da maneira como este se apresenta enquanto matéria narrada e associada à matéria de vivência. Mais uma vez, as fronteiras descritivas e a documentação de elementos que compõem o Sertão são ultrapassadas e dão lugar a um regionalismo que se inventa e reinventa a todo instante.

Além de Ronaldo Correia de Brito e Francisco Dantas, muitos outros autores tematizam o regionalismo. Esse pequeno quadro esboçado acima intenta apresentar os possíveis espaços geográficos e simbólicos, nos quais o regionalismo compareceria na contemporaneidade. Dessa

forma, é possível notar que Carlos Barbosa se junta a um grupo de autores que buscam, na ressignificação do espaço regional, a possibilidade de uma nova abordagem, que não se resuma às fronteiras geográficas, mas que se expandam e revelem outro mundo, outro espaço.

O Sertão, que outrora foi construído e inventado sob um ideário imagético discursivo carregado de miséria, fome, terra rachada, vegetação espinhenta, gente atrofiada, é agora apresentado sob uma nova ótica. A obra romanesca de Carlos Barbosa faz esse papel de ressignificar o espaço sertanejo na contemporaneidade. Não se prende à documentação do espaço e suas peculiaridades, até porque aqui o espaço se constrói de gente. As águas e as terras sertanejas emolduram os dramas humanos que ali se pintam. Inúmeros personagens ganham voz e contam a história. Rompe-se a composição do narrador em terceira pessoa, que falava do Sertão com certo distanciamento. O sertanejo ganha voz e conta suas histórias.

Os romances de Barbosa, *A dama do Velho Chico* (2002) e *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros nos tempos da ditadura* (2010), apresentam as histórias de enredos duros: tragédias, mortes, amores proibidos, famílias destruídas. Com sua maleabilidade, o rio dá um tom de suavização, ameniza as histórias um tanto densas. A forte presença da água evidencia a apropriação do elemento aquático na referida produção, o que possibilita a participação de certo imaginário das águas. As águas são apresentadas ultrapassando sua condição orgânica e ganham conotações que as revelam como elemento propulsor da produção romanesca de Carlos Barbosa.

Diante disso, a intenção foi discutir e perceber o imaginário construído ao longo dos romances, dando destaque ao conjunto de símbolos referentes à água. É assim que surge a categoria crítico-teórica aqui denominada de *Sertão das águas*. As terras sertanejas, vistas por muitos como improdutivas e sempre secas, constituem-se, a partir de nova percepção, enriquecidas e férteis diante do contato com as águas.

As águas do São Francisco atravessam os enredos de forma intensa, metamorfoseiam-se, tornam-se matéria poética. Percorrendo os caminhos aquosos, trilhados ao longo dos romances, é destacado, nesta parte, o espaço no qual as personagens são inseridas, apresentando o São Francisco e a maneira como o autor se apropria, por meio da linguagem, do rio e de suas águas. Este preâmbulo permitiu mergulhos mais profundos no que tange à análise e à discussão do imaginário das águas, construído a partir da presença do rio São Francisco.

Essas águas, nascidas no alto da Serra da Canastra, são conduzidas por entre corredeiras e regatos a caminho do Sertão: um sertão possível e vivo graças ao rio Opará, o rio dos currais, o "Rio da Integração Nacional", o Velho Chico. Um rio de tantos nomes e histórias aporta no Sertão e o transforma no *Sertão das águas*: poéticas, ligeiras, literárias, plácidas. O rio São

Francisco nutre as terras sertanejas, dá-lhes vigor e faz nascer, assim, o Sertão ribeirinho do São Francisco.

Segundo Machado (2002), descoberto pelo navegador Américo Vespúcio em 4 de outubro de 1501, o rio São Francisco recebe esse nome em virtude de ser este o dia consagrado pela Igreja Católica a São Francisco de Assis. Para as diversas nações indígenas que habitavam a região, aquelas águas tinham um nome antigo: Opará, que significa "rio-mar". Desde sua descoberta, o São Francisco passou a ser visitado constantemente pelas naus europeias e seria a principal via para a colonização dos sertões no Brasil Central. Com o passar dos anos, a coroa portuguesa autoriza a criação de gado na região, umas das mais importantes atividades econômicas do Vale do São Francisco, rendendo-lhe o nome de "Rio dos Currais". Dessa forma, o rio exerce importante função nos primeiros passos da colonização do interior do Brasil.

Considerado o sexto maior rio brasileiro em extensão, foi, durante décadas, importante via de transporte fluvial a ligar o Sudeste e o Nordeste do Brasil, o que lhe valeu o título de "Rio da Integração Nacional". Suas águas transportaram muita riqueza. "A riqueza deslizou pelo rio, quase nada impregnou em suas margens" (BARBOSA, 2012, p. 36). Os portugueses, ao utilizarem o rio como via de transporte de gado e pedras preciosas, realizaram um verdadeiro extermínio das nações indígenas que habitavam o vale. As várias tribos que por aqui moravam "[...] não resistiram ao avanço dos currais, aos pipocos dos arcabuzes e bacamartes, à ponta dos sabres. [...] Gentes, deuses, plantios e culturas nativos sumiram sob a pegada do gado" (BARBOSA, 2012, p. 36).

A história do São Francisco tem sido a história de um rio sofrido, ao tempo em que é fonte de vida e riqueza de águas para os barranqueiros. O seu sofrimento mistura-se com a luta dos ribeirinhos que vivem às suas margens, os quais, mesmo tendo à sua disposição uma imensidão de águas, convivem com o flagelo da seca, devido ao baixo índice pluviométrico. Além disso, se comparado a outros rios, "[...] o lento e majestoso São Francisco tem sido para o povo de Bom Jardim, além de fonte natural, mais estrada e ponto de passagem que um rio com suas qualidades próprias de fecundação da terra" (BARBOSA, 2012, p. 48). O rio segue margeado por altos barrancos, que variam entre seis e dez metros de altura. Para que tais barreiras sejam ultrapassadas, são necessárias grandes enchentes, que possam lavar as planícies e fecundar as terras ribeirinhas. Ao mesmo tempo, as grandes cheias também costumam causar muitos prejuízos: afogam o gado, derrubam casas e currais.

O sol e o rio são elementos que constituem, respectivamente, a miséria e a riqueza da região. A falta de chuva torna o sol abrasador, fazendo com que pastos e plantações mirrem. Surge então o rio como um socorro para o homem ribeirinho, os horrores da seca são atenuados

com a bênção das suas águas. Carlos Barbosa evidencia o contraste existente entre a terra seca e árida do Sertão com as águas do São Francisco:

> O sol é um chicote de mil pontas a castigar o trecho de terra mais ignoto da região central da Bahia. Incandesce, relampeja, resseca o cenário. Lanceta, ofusca, exaure os seres. Uns e outros sendo um feixe de gravetos crepitantes no aguardo de faísca. [...] o ajuntamento de tanta miséria forma uma imensa fogueira, preste a resumir tudo em miragem cinzenta. [...] O território exsicado contrasta vivamente com a frescura aquosa e mansa do leito do rio São Francisco. (BARBOSA, 2012, p. 35).

Essa dualidade entre presença e ausência da água no Sertão permeará ambos os romances do autor. É importante destacar que a caracterização do lugar ocorre basicamente com esse contraste, no entanto, percebe-se uma tentativa de valorização do espaço que outrora foi subjugado à negatividade de imagens discursivas que atribuíam ao Sertão a ideia de miséria e selvageria. "Fome e dor eram palavras que preenchiam os discursos sobre essa região, acrescida dos adjetivos rebeldia e religiosidade" (VASCONCELOS, 2012, p. 52). Ao fazer a contraposição entre seca e águas, Carlos Barbosa rompe com as ideias unilaterais que, por séculos, caracterizaram o Sertão como área sempre seca, espaço impróprio para a vida.

Deve-se ressaltar que, para além de elemento hidrográfico e geográfico, o rio São Francisco inspira algumas produções literárias, o que permite falar-se de uma possível literatura são-franciscana. Carlos Barbosa, em entrevista ao Jornal *Estado de Minas*, em 2003, fala dessa literatura são-franciscana produzida entre os anos de 1930 e 1960[8]. Segundo o autor, os romances produzidos nesse período revelam a vida dos pescadores, remeiros e extrativistas de carnaúba[9], a religiosidade e a fé sertaneja nas idas e vindas das romarias do Bom Jesus da Lapa[10], além dos relatos do império dos coronéis nas terras ribeirinhas.

Dos anos 60 por diante, não se tem notícia de produções literárias que se ambientem no São Francisco. "A literatura são franciscana acompanhou o apogeu econômico do rio" (BARBOSA, 2003, p. 1). À medida que o rio foi definhando e sendo abandonado como via de

---

[8] Nessa entrevista, Carlos Barbosa traz como exemplos da literatura são-franciscana: Prado Ribeiro (*Vida sertaneja,* 1927; *Sangue sertanejo,* 1936; *Por onde corre o São Francisco,* 1945); D. Martins de Oliveira (*No país dos carnaúbas*, 1931; *Marujada*, 1936; *Caboclo d'água*, 1938; *Os romeiros*, 1942); Wilson Lins (*Os cabras do coronel,* 1964; *O reduto,* 1965; *Remanso da valentia,* 1967; *Responso das almas*, 1970); entre outros.

[9] Planta conhecida como a palmeira sertaneja do Nordeste, nasce em solos arenosos, alagadiços, várzeas ou margens dos rios. O tom das folhas é verde, levemente azulado, em virtude da cobertura de cera. É a partir dessa cera natural que se produzem papéis, batons, vernizes, sabonetes, discos de vinil e outros itens (FERREIRA, 1999).

[10] Cidade localizada na Região Oeste da Bahia, conhecida como a capital baiana da fé, teve sua fama espalhada desde o século XVII, com a chegada do português Francisco Mendonça Mar, que, após percorrer uma região árida da Bahia, carregando uma imagem do Cristo Crucificado, instalou-se em uma das grutas da região e passou a prestar assistência aos doentes e necessitados (Barbosa, 2002).

transporte essencial ao País, a literatura minguou, tornou-se escassa como se aquele espaço ribeirinho não possibilitasse o labor literário para novas produções. Tantas histórias foram relegadas ao esquecimento, passando longe do cânone, ausentes das produções da historiografia literária...

A obra romanesca de Carlos Barbosa leva seus leitores a repensar a construção identitária do Sertão. A cristalização do Sertão como lugar sempre seco, dos retirantes, das vidas secas, da Guerra de Canudos gerou muitos estereótipos de cunho pejorativo. Criou-se uma falsa unidade espacial, que empobrece um espaço de múltiplas representações.

Cláudia Vasconcelos (2012), recorrendo a Bourdieu, observa que são criados diferentes critérios de delimitação, tanto para que cada lugar/espaço possa existir concretamente, quanto para que tal espaço seja reconhecido por uma coletividade. O discurso é construído seguindo interesses que organizam a diferença, estabelecendo a ideia de ser através de uma determinada representação cultural/simbólica. Portanto,

> As formas de delimitação das regiões, apesar de se fazer crer que existem classificações prioritariamente ligadas a elementos da natureza, seguem lógicas arbitrárias pautadas em interesses particulares e diversos daqueles que detêm mais força material e simbólica. Estas lógicas são frequentemente fundamentadas na autoridade do discurso científico, que, [...] elabora critérios objetivos, a exemplo da língua, do sotaque e das diferenças climáticas, para definir identidades regionais, determinando uma representação mental sobre tal povo ou etnia. (VASCONCELOS, 2012, p. 37).

O campo científico, como espaço de construção do saber, de poder simbólico, vai legitimando e impondo a ideia de fronteira. Apesar da suposta imposição das fronteiras, as quais historicamente estabelecem a diferenciação e a hierarquização entre modos de vida, percebe-se um movimento de afirmação dos "dominados". Ao se verem em posição de inferioridade, buscam a ressignificação do lugar e da imagem que lhes são atribuídos e, para tanto, lançam mão de mecanismos que garantam uma visibilidade e um reconhecimento da sua existência. A produção romanesca de Carlos Barbosa seria, então, um mecanismo de ressignificação do espaço sertanejo, ao proporcionar a visibilidade de um possível imaginário das águas.

A água que, durante muito tempo, foi apresentada como "falta" no Sertão, em Carlos Barbosa, surge como um elemento presente, por meio do rio São Francisco. A sua presença neste *Sertão das águas* ganha inúmeras conotações que alimentam um imaginário sertanejo, como veremos nas próximas seções. Para Moacir dos Anjos (2000), a interação entre indivíduos e grupos em determinados espaços e tempos, de forma contínua, permite a troca de valores, símbolos e ritos, os quais possibilitam a constituição de sistemas de representação cultural de si mesmos e de sua inserção no mundo. Essa troca simbólica, que marca a presença do homem

no espaço em tempos determinados, é que vai possibilitar o pensar em multiplicidades de representações sertanejas. Não se pode negar a existência da seca no Sertão, nem as dificuldades enfrentadas por seus habitantes, mas é possível evidenciar, isto sim, que o espaço sertanejo vai além dessa "realidade" sofrível. Somos convocados a pensar na pluralidade sertaneja e adentrar no *Sertão das águas*.

2.3 SERTÃO DAS ÁGUAS

Carlos Barbosa, em entrevista ao escritor baiano Carlos Ribeiro (2002, p. 1), define o seu romance como "[...] um regionalismo do Sertão ribeirinho, são franciscano". Nas discussões aqui empreendidas sobre regionalismo, a intenção é apontar as características que melhor definem o termo ao longo da literatura brasileira. Ao colocar os seus romances sob o signo do regionalismo, Barbosa nos permite problematizar o termo, tentando identificar, em sua obra, aspectos que, de alguma forma, atualizem a tendência regional, o que leva a pensar sobre a maneira como este regionalismo se apresenta em sua produção romanesca.

Em "Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura", Ligia Chiappini (1995) elenca as principais características do regionalismo literário e faz uma abordagem crítica de tais percepções. Segundo a autora (1995, p. 154), para que uma obra regionalista seja vista como "bem realizada", ou seja, como tal obra supera o regional e revela a universalidade, seria necessário analisar "[...] como se dá a superação dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e éticas".

Essa potencialização artística estaria relacionada com o uso da linguagem, de que maneira o espaço se traduz por meio das palavras; como a ideia de subdesenvolvimento, sempre atrelada ao regionalismo, é superada. Ao longo da sua produção romanesca, Carlos Barbosa conta "[...] histórias, diga-se de passagem, que não se resumem às narrativas com ênfase no que comumente se chama de 'cor local', associada ao termo regionalismo" (RIBEIRO, 2002, p. 1). A cor local associada ao regionalismo faz referências à exaltação das peculiaridades de uma dada região. Dá-se ênfase à descrição pormenorizada de aspectos do ambiente, deixando-se de lado a inter-relação do humano com o meio. Em sua produção romanesca, Carlos Barbosa não se deixa perder com pinceladas localistas, possibilita que seus textos se expandam e ganhem conotações diversas.

Esta expansão de significados é o que vai constituir as chamadas "regiões literárias", conceito cunhado por Tânia Pellegrini (2008). Tais regiões são construídas a partir de "acordos

identitários" firmados entre comunidades que partilham da mesma cultura. Assim, ao lançar um olhar sobre os romances de Carlos Barbosa, ficamos diante de um Sertão feito de gente, no qual dramas humanos se tecem, histórias trágicas são narradas, a exemplo do Sertão de Daura e Gero, sertanejos protagonistas de dramas familiares. História de gente como nós, que, em meio a tantas lutas, reza, canta, chora e ri. É nesse Sertão que Barbosa lança "[...] um aguçado olhar sobre a profundidade dos sentimentos humanos", afirma Ronaldo Cagiano na orelha de *A dama do velho Chico* (2002).

Embarcando por entre travessias e representações de um Sertão múltiplo, que retorna à literatura brasileira através da escrita de Carlos Barbosa, é aqui traçado o percurso analítico das singularidades do Sertão ribeirinho do São Francisco. O espaço apresentado na narrativa não se faz como mero depositário de características físicas e geográficas, trazendo em seu bojo a conservação da tradição regionalista. Esse espaço mostra-se, sim, em uma nova conjuntura de representações, isto é, não se revela apenas como "dado local" nem com as descrições exageradas de um lugar inóspito e improdutivo.

Aspectos geográficos e simbólicos se entrecruzam na constituição do espaço "retratado" por Barbosa, mito e realidade são acionados pelo imaginário aquático presente nos romances em questão. Como observa Chiappini (1995, p. 158): "O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional". O mundo ficcional, no qual Barbosa arma sua narrativa, ultrapassa a condição geográfica, apesar de fazer referência a uma cidade que de fato existe. Ao recriar a Bom Jardim da Rica Flor, o autor, através de sua linguagem poética, busca elementos referenciais para caracterizar o lugar: "Na vazante, a várzea do Fundão floresce exuberante. Sua variada e colorida floragem contribui positivamente para a afirmação do nome do lugar" (BARBOSA, 2002, p. 38). A terra de muitas flores renasce a cada cheia. Misturados à paisagem, entremeiam-se os dramas humanos de seus habitantes. Por entre símbolos, o Sertão se revela além do regional, cria-se um mundo imaginário, no qual a narrativa se constrói. O cenário se confunde com um mergulho psicológico na alma dos personagens, ficamos diante de dramas e conflitos. O Sertão ribeirinho se mostra de dentro para fora. Os sentimentos humanos urdem as narrativas e, por meio deles, o espaço é apresentado.

Nessa percepção, os elementos relacionados à água são constantemente retomados para caracterizar as relações humanas. É o que ocorre, por exemplo, no episódio em que Daura e Missinho dormem na rede. Naquela noite, Daura fugia apreensiva para o interior da casa após ser vista nua por Agenor. O medo tomava conta da sertaneja. Aterrorizada, não pensa duas

vezes e, em um só lance, pula para dentro da rede do irmão. Ao sentir o corpo da irmã a tocar o seu, Missinho experimenta sensações estranhas:

> O seu lado esquerdo sendo um arrecife onde a corrente de um rio tormentoso atirava suas águas formando uma perigosa corredeira. A garganta ressecada como o chão do terreiro ao meio dia. [...] A correnteza cobriu o arrecife e tornou a superfície daquele contato território propício a naufrágios. A rede era uma canoa solta na corredeira, prestes a espatifar nos arrecifes semicobertos pelas águas da ansiedade. Travessia noturna, inesperada e aflitiva. (BARBOSA, 2002, p. 77).

Podemos observar, nessa passagem, como o autor trabalha com a apropriação de elementos aquáticos. O contato dos corpos dos dois irmãos desperta em Missinho o desejo ardente, que faz seu sangue correr pelo corpo feito água de um rio tormentoso. A rede comparada à canoa simboliza uma possível travessia, pois o amor fraternal, protetor, que Missinho sentia pela irmã se transforma em amor carnal. A imagem da "perigosa corredeira" representaria esse desejo incestuoso, "proibido". Mas como fugir do fluxo de uma água corrente? Essa corredeira vai conduzir Missinho a ações impensadas que irão transformar sua vida para sempre, como veremos mais adiante.

A ação de Daura em pular para dentro da rede é inesperada para o irmão, que se vê em apuros ao não conseguir controlar as reações de seu corpo. Como a corredeira de um rio que não respeita obstáculo algum, o desejo cresce dentro de Missinho e é expresso como a força das águas, que rompe e avança sempre. O sertanejo, naquela noite, "[...] sentiu contrações seguidas estremecerem seu corpo e uma ereção bravia e tempestuosa fez do seu sexo uma tora de braúna a estufar o calção" (BARBOSA, 2002, p. 77).

Não fica evidente se os irmãos chegam a consumar o ato sexual, mas o que é destacado na passagem desse episódio diz respeito a como o encontro entre os dois irmãos ativa imagens do espaço físico e nos faz perceber que a apropriação do elemento aquático, por Carlos Barbosa, ultrapassa a condição orgânica. O autor, ao utilizar tais elementos na descrição de sensações e sentimentos humanos, disponibiliza para o leitor a visualização do espaço para além de suas qualidades físicas. Revela-se, dessa forma, como a água invade a caracterização dos seus personagens, ao mesmo tempo em que essa qualificação apresenta suas propriedades específicas.

Ainda a partir desse contexto, deve-se ser ressaltado que Carlos Barbosa, ao trazer para seus romances o espaço sertanejo com água, não parece fazê-lo com o mero intuito de diferenciar do espaço sempre seco que, outrora, foi apresentado na literatura. A reiteração do

espaço com a presença das águas do São Francisco ultrapassa a sua geografia. A utilização da água em seus mais diversos aspectos, a fim de caracterizar ações e desejos das personagens, revela que o autor faz uma assimilação do elemento que se imiscui no comportamento humano. Tais evidências são percebidas em ambos os romances.

Em *Beira de rio, correnteza: ventura e danação de um salta-muros nos tempo da ditadura*, a caracterização humana, a partir do comportamento das águas, acompanha Gero durante toda a narrativa. Impregnado de dores ao se sentir traído por Liana, o sertanejo exprime o que sente: "Mulher sacana, miserável! Traidora! E as lágrimas escorreram, lembrando a Gero que é da natureza da água minar e escorrer, feito o rio e a sua correnteza" (BARBOSA, 2010, p. 115). As palavras pronunciadas por Gero, ao se referir a Liana, são duras, carregadas pela amargura da traição. Há uma mistura de vozes, pois Gero exprime sua dor e é acompanhado pela voz de um narrador que caracteriza as suas lágrimas com os aspectos da própria água. As lágrimas são testemunhas da dor sentida, minam da fonte dos olhos e escorrem pela face. Como o rio que, em sua nascente, murmura em pequenos filetes de água e, em forma de corredeira, desliza seguindo o seu leito, as lágrimas de Gero expressam sua dor de rapazote apaixonado e traído.

A escritora baiana, Myrian Fraga, ao falar sobre a produção romanesca de Barbosa, evidencia o mergulho do autor nas próprias origens. Um sentimento telúrico arrebata-o e revela a sua "[...] visão profunda e amorosa da região atravessada pelo rio São Francisco, com suas lendas, mitos, caminhos e descaminhos das barrancas onde o autor bebeu a água lustral que corre em suas veias de escritor ligado ao berço ancestral" (FRAGA, 2003, p. 3). Atrelado a essa relação de retomada da memória, o autor costura o tecido ficcional, criando personagens e paisagem com o vigor de quem conhece os costumes e a vida das populações ribeirinhas (FRAGA, 2003). Os traços da região na qual o romance se ambienta não o tornam, porém, algo local. O aspecto geográfico serve como uma moldura para os retratos humanos que ali se mostram e podem ser revividos e sentidos a partir de aspectos universais.

Lígia Chiappini (1995) estabelece a noção de que, muitas vezes, quando se colocam o local e o universal como aspectos dicotômicos, perde-se a noção de integração entre os termos. Ou seja, é preciso que se leve em conta de que forma o autor, ao trazer o dado local, permite que o universal seja ali percebido. Vistas dessa forma, as especificidades regionais transcendem a condição espacial localista. É o que se pode perceber na escrita de Barbosa, que, ao apresentar o rio São Francisco em pleno Sertão, aciona um imaginário aquático revelador de aspectos universais. A subjetividade presente nas representações do espaço permite que se amplifique a sua percepção para uma dimensão simbólica. Diante de uma obra regionalista, portanto,

devemos "[...] perguntar como a arte da palavra faz com que, através de um material que parece confiná-las ao beco a que se referem, algumas alcancem a dimensão mais geral da beleza e, com ela, a possibilidade de falar a leitores de outros becos de espaço e tempo" (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

As colocações de Chiappini permitem que visualizemos a obra de Barbosa como uma transcendência do "beco" do Sertão ribeirinho. Ao se valer de material que concede o signo do regionalismo, o autor baiano redimensiona o dado local através de sua escrita. "O que importa é a qualidade do texto, a forma como conta o drama de seus personagens, num estilo correto, enxuto e preciso" (RIBEIRO, 2002, p. 1). É através desse estilo que vamos conhecendo o Sertão do São Francisco, suas águas e suas terras:

> O Sertão ribeirinho sofre a dormência de um longo período de seca. O rio São Francisco, morno e lento, escorre ignorante para suas estreitas corredeiras, a partir de onde irá acelerar o ritmo e mergulhar no sumidouro de Paulo Afonso, indo bater no salgado mar que o reduzirá a ondas sujas e inúteis. Segue o rio para sua cova líquida e inútil. (BARBOSA, 2002, p. 35).

Nesse trecho, há uma descrição do rio a passar pelo Sertão. Apesar das suas águas, a região vive mais um período de seca, mas o rio segue seu caminho. A apresentação de descrições de alguns aspectos da paisagem é uma característica marcante na obra. "As descrições se sucedem e, ainda que numerosas, nos cativam. Mas, como acontece ainda ao velho Chico, o rio ficcional de súbito engrossa e se alarga e se desata" (PÓLVORA, 2002, p. 2). Ao apontar as descrições como uma marca na escrita de Barbosa, nota-se que são elas que tornam o Sertão ficcional possível. Longe de ser um livro de puras descrições de paisagens e costumes, o romance proporciona verdadeiros mergulhos no mistério e na incoerência da natureza humana. No atar e desatar dos nós ficcionais, as histórias de Daura e Gero trazem consigo a vida daqueles barranqueiros. O leitor acaba por se tornar um cúmplice e é convidado a organizar os blocos narrativos, aparentemente desordenados.

O enredo não linear prende o leitor nas travessias dos protagonistas, que buscam a sua identidade em meio à paisagem do Sertão. A quebra de expectativas, a mudança do foco narrativo, as várias vozes que narram e contam diversas versões são alguns dos mecanismos escolhidos pelo romancista para tecer suas narrativas. "Assim são os romances, assim são os rios: não há os de curso inteiramente regular e perfeito regime de águas" (PÓLVORA, 2002, p. 2). Águas incertas e indomáveis conduzem o romance, e essa irregularidade assemelha-se ao próprio rio: trechos calmos, outros em corredeiras.

O Sertão ribeirinho é apresentado entrecortado por elementos que traduzem a sua constituição histórica, permitindo visualizar, nos romances de Barbosa, a constante alteração do regionalismo "[...] que não é estável. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história" (CHIAPPINI, 1995, p. 157). As narrativas são localizadas em tempos diferentes, e essa diferença temporal evidencia as alterações do espaço, salientando que homem e ambiente são forjados pela ação do tempo. As diferentes localizações temporais são apresentadas por Barbosa por meio de elementos que alteram o cotidiano do Sertão ribeirinho.

O Sertão místico de rezas e procissões é bem notável em *A dama do Velho Chico*. Ao tempo que o Sertão vive mais um período de seca, o povo se apega aos santos por meio de rezas e promessas, com o intuito de que bênçãos da chuva caiam sobre a região. A imagem da chuva, apesar de estar aparentemente em segundo plano, ganha destaque em alguns momentos e aponta a relação exercida durante toda a narrativa. Quando a seca reina imperiosa sobre aquele Sertão do São Francisco, os ribeirinhos fazem seus rituais e promessas para que as águas celestiais caiam sobre a terra. Somos levados, então, a mergulhar nos aspectos socioculturais do sertanejo: "Estropiada, com pés e joelhos machucados na dedicação da novena, Izaulina dormiu cedo [...]. Precisava rezar forte. Nas noites anteriores, tinha se dedicado à novena ao pé do cruzeiro que tinham instalado há muito tempo [...]" (BARBOSA, 2002, p. 44).

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), em seu *Dicionário de símbolos*, afirmam que a chuva é símbolo universal das influências celestiais sobre a terra. Ela é a força fecundante da terra, aquela que traz a vida e torna o chão ressecado em solo fértil. Essa característica, de certa forma, vem justificar os rituais populares para chamar a chuva. Barbosa nos apresenta três desses ritos comuns na cultura ribeirinha.

Um dos rituais realizados é nomeado por Barbosa, em *A dama do Velho Chico*, como "novena para chamamento da chuva". Os sertanejos se reúnem em procissão em direção a um cruzeiro da localidade. Flores são colocadas ao pé do cruzeiro, e água é derramada sobre as flores e na madeira da cruz, enquanto isso eles fazem orações e apelos aos céus para que possam ser abençoados com a chuva.

Quando a novena não surte efeito, é necessário algo mais forte aos olhos de Deus. Dualdo resolve apelar para as forças de São Gonçalo. Rouba a imagem do santo em uma fazenda e só a devolve quando a chuva cai. "Para muitos sertanejos católicos, a clemência da natureza e o fim da escassez de água podem ser conseguidos com a ajuda dos santos" (DIEGUES, 2007, p. 9). O roubo de santos era comum entre os ribeirinhos, pois eles acreditavam que a imagem roubada intercederia a Deus para que chovesse no Sertão.

Outro ritual apresentado por Barbosa refere-se à roda de São Gonçalo, dançada em devoção ao santo, para que este interceda e tenha misericórdia de seus devotos, enviando a tão esperada chuva. “A terra é velha e só procria com chuva. [...] Fazer chover é o mesmo que realizar o casamento dessa vetusta senhora chamada terra” (BARBOSA, 2002, p. 58). Só com a chuva, é possível despertar a terra, que, apesar das águas do rio ali presentes, vive mais um período de dormência.

Com a chuva, as rachaduras dariam lugar às primeiras relvas, o mato cresceria no campo, a caatinga se vestiria de verde, o pó da terra viraria lama, as águas se renovariam e ganhariam força. Riachos, lagoas, açudes, brejos e veredas, até então secos, correriam ligeiros. As tradições sertanejas são apresentadas de forma intensa. Em contraste com este Sertão árido, mas de fé fervorosa e tradições preservadas, o autor apresenta os tempos áureos da navegação no rio São Francisco.

Das páginas de Barbosa, irrompe um rio apresentado com toda a sua vitalidade e força, servindo de estrada para os grandiosos vapores, barcos que, durante anos, transportaram gente, sonhos e ilusões. O vapor surge como elemento simbólico presente no imaginário ribeirinho e que, na narrativa, é apresentado como elemento que altera o cotidiano do sertanejo. Portador de novidades, o vapor quebra as rotinas, inspira sonhos e desejos. A chegada do *Benjamim Guimarães*[11] em Bom Jardim muda os ritmos do lugar, a sua presença altera o cotidiano, desperta o fascínio dos moradores ao assistirem a sua atracação no porto.

> A chegada do vapor tinha o condão de acelerar os ritmos do lugar. Os peixes fugiam em debandada para mansos e fundos recantos. [...] O povo da rua chegava até as portas das residências, das casas de comércio; indagavam uns aos outros que vapor seria aquele que apitava e se iria chegar algum conhecido, já limpando mãos, tirando aventais, calçando alpercatas, fechando portas. O povo das roças próximas ao lugarejo largava ferramentas, enchia embornais, bocapius, balaios, sacos e bruacas, e se aprontava uma feirinha temporã. Das ilhas, aproximavam-se canoas abarrotadas de gente e mantimentos. (BARBOSA, 2002, p. 12).

Nessa passagem, há uma nítida alteração do cotidiano possibilitada pelos grandes barcos, pois todos deixavam seus afazeres para assistir à magistral chegada do vapor. Portador de novidades, o navio das águas doces despertava a curiosidade dos moradores, que aproveitavam de sua chegada para ampliar suas vendas. Assim, o vapor exerceu importante papel na economia das cidades por onde passava, além de ser o principal meio de transporte a ligar o Nordeste ao

[11] Vapor construído em 1913, nos Estados Unidos, e comprado na década de 20 por uma empresa brasileira. Desde 1920, vive às margens do Velho Chico. Foi utilizado por várias décadas como transporte de cargas e de passageiros no trecho Pirapora–Juazeiro (LINS, 1983).

Sudeste do Brasil. Mercadorias e pessoas eram transportadas rio acima, alimentando a fé e a esperança. Ao trazer os vapores para sua narrativa, Carlos Barbosa não se limita a apresentá-los em sua condição econômica, eles são apresentados em sua caracterização subjetiva, a alimentar o imaginário ribeirinho.

A atracação do vapor é um momento contagiante. A população de Bom Jardim se mobiliza, abandonando práticas rotineiras para ir apreciar o grande espetáculo metálico e fumaçante que, ao soar do apito, provoca a movimentação de cargas, passageiros e curiosos. O vapor é redimensionado, permitindo ao leitor uma transposição do ambiente sertanejo. As águas trazem ao porto de Bom Jardim a possibilidade, representada pelo vapor, de alteração de suas vidas. É possível sonhar com o deslocamento, navegar sobre as águas, imobilizar a força da gravidade, deixar-se roubar a matéria da terra, seguir imerso às correntezas, à maleabilidade das águas, seguir o fluxo do rio, conhecer um novo mundo e se deixar invadir por ele.

> Rapazes e moças, corações disparados por novidades, ajeitavam rapidamente cabelos e roupas e seguiam em marcha, risos contidos, rumo ao porto; e as crianças largavam tudo – refeições, brinquedos, a capina, escola, cadernos, tarefas e malinagens diversas – e corriam céleres para assistir à chegada do vapor, fazendo algazarra, tropeçando em pedras, atropelando cachorros. (BARBOSA, 2002, p. 12).

O porto é o destino de todos aqueles ribeirinhos que anseiam por assistir à magistral obra humana que agita as águas do grandioso Velho Chico. É um mundaréu de novidades para um povo dividido entre as notícias de outro mundo e a fé fervorosa nos santos padroeiros. As tradições religiosas são comuns naquelas terras. Promessas, procissões, romarias dividem o cenário com os grandes barcos. Essa condição de mistura entre tradição e modernidade está presente em ambos os romances. É importante destacar que os aspectos que se constituem como novidades se alteram em cada uma das obras.

No segundo romance, *Beira de rio, correnteza*, os vapores são apenas lembranças, e somos levados a um novo tempo: os anos de chumbo da ditadura militar. O Sertão ribeirinho é invadido por homens do exército em busca dos guerrilheiros Carlos Lamarca e Zequinha Barreto. Os vapores dão lugar a carros e caminhões.

> Era chegado o tempo da buzina de caminhão em lugar do apito de vapor. [...] vapor rareava enquanto o rio, o São Francisco, deixava de ser a mais utilizada ligação Sul-Norte-sul do país para quedar-se em águas plácidas e antieconômicas. A agitação deixava as águas e agora rodorrodava em carrocerias. (BARBOSA, 2010, p. 19).

O vapor, que outrora exercia fascínio nos moradores, aos poucos, torna-se apenas lembrança. Com a degradação do rio, com a chegada das barcas movidas a motor e as estradas de rodagem, a navegação no São Francisco entra em decadência. Esse percurso pode ser observado nas construções dos romances de Barbosa: no primeiro, há a exaltação dos vapores em todo o seu apogeu; no segundo, os vapores são lembrados e se distanciam da função que outrora exerceram por essas terras. As condições históricas, econômicas e culturais incidem com forte influência no espaço em que são vivenciadas. A alteração do cotidiano, apresentada por Carlos Barbosa, revela o Sertão ribeirinho como um ambiente híbrido, no qual as rezas jaculatórias e tradições religiosas dividem espaço com o apito dos vapores e as buzinas dos caminhões.

As águas do São Francisco reinventadas na literatura não são apenas do Sertão, elas agora ganham o mundo e nos apresentam a força do imaginário aquático presente na produção romanesca de Carlos Barbosa. A nossa viagem segue por outros portos, mas no mesmo rio. O *Sertão das águas* tem sua singularidade marcada por essa umidade, que dialoga e alimenta um arsenal de imagens que se revelam ou são percebidas nos romances aqui estudados. É hora de refazer as trouxas, seguir o caminho! O imaginário nos espera logo ali à frente, a caminhada segue lenta e calma, mas logo será alterada pela força das correntezas.

3 A FORÇA POÉTICA DAS ÁGUAS

> É preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua poética específica. (BACHELARD, 2013, p. 4).

A força que emana das águas inspira, possibilita a produção romanesca de Carlos Barbosa. O Velho Chico autoriza uma abordagem poetizada dos dramas vividos por Daura e Gero. Águas maleáveis, voláteis que permitem a percepção de outro espaço, ressignificado e reconhecido como um lugar de gente! E, neste Sertão, o Velho Chico, às vezes sereno, outras tantas ligeiro, segue caminhos incertos, ladeado por altos barrancos. Nas grandes cheias, rompe as barreiras e alaga as terras que o margeiam. Terras – durante muito tempo, secas – tornam-se férteis, o que permite aos beiradeiros o cultivo, a continuidade da vida. O rio é sinal de vida em meio à seca sertaneja. Suas águas transformadas em literatura nutrem um imaginário aquático de percepções peculiares que vão das superficialidades às profundezas. Neste transitar do raso ao profundo, dá-se continuidade a esta viagem. Com as trouxas novamente refeitas, é hora de buscar dentro delas cada imagem revelada, ocultada e mostrada na produção romanesca de Barbosa, que faz referência ao elemento aquático.

Navegaremos, agora, pelo estudo das imagens. Embarcaremos em uma leitura dos romances de Barbosa, cuja bússola é a sua imagística. As narrativas aqui estudadas são atravessadas por imagens da água em seus mais diversos aspectos: rio, correnteza, chuva e elementos que estão diretamente relacionados com o aquático, por exemplo, os barcos a vapor. As águas que nutrem as terras sertanejas transpõem sua condição orgânica e ganham significados que permitem múltiplas leituras. O "mergulho" feito nessas águas possibilita uma amplitude de entendimentos, de interpretações, aciona um imaginário aquático marcado pela pluralidade de significações.

Enredos marcados por tragédias familiares e dramas humanos se amenizam ou se intensificam com a presença deste elemento, a água, cuja ausência é quase sempre apontada como o motivo do sofrimento no Sertão. O ponto de partida são as recorrências mais significativas, aquelas que avistam um possível imaginário das águas. É nesse imaginário que se ancora a produção literária de Carlos Barbosa. Essa apropriação, além de ser percebida ao longo das narrativas, é citada em uma entrevista concedida a Karla Watkins do Jornal *Tribuna do Brasil*, ao falar sobre *A dama do Velho Chico*: "Quis falar de dois irmãos que se amam acima do que é considerado normal e ambientar a trama na minha terra, em **minhas águas**" (2002, p. 3; grifos nossos).

Nesse pequeno enxerto da entrevista, o autor salienta que o ambiente no qual se passa a história de Daura e Missinho é construído por uma força telúrica, que o leva de volta à sua terra natal, como também brota da força de suas águas. É essa energia que dá aos seus romances o fluir dos enredos, a maleabilidade do espaço, a liquidez de seus personagens. A força poética das águas dá o tom de sua orquestra romanceada, que nos apresenta um espaço de singularidades plurais, o qual, outrora seco, é umedecido pelas águas do São Francisco. Nesse espaço, emerge o imaginário que nutre a produção artística de Barbosa.

Durante muito tempo, o senso comum atribuiu ao imaginário tudo aquilo que se opunha ao "real" e fosse pertencente ao campo do fictício. Com o estudo de pesquisadores das mais diversas áreas, o termo é repensado e incorpora novas acepções. A noção de imaginário, neste estudo, é concebida a partir da perspectiva dos pensadores Gaston Bachelard (2013) e Gilbert Durand (2012).

Gilbert Durand, no livro *Estruturas antropológicas do imaginário* (2012), considera o imaginário como o conjunto de atitudes imaginativas, resultantes da produção e reprodução, pelo ser humano, de símbolos, imagens, arquétipos, emblemas, alegorias, sonhos, devaneios, epifanias e mitos. Nessa perspectiva, imaginário implica um pluralismo de imagens produzidas das mais diferentes formas e organizadas em uma estrutura heterogênea, a qual comporta a imaginação criadora do homem em aspectos diversos.

A abordagem feita por Durand sobre o imaginário se estrutura a partir da sua apreensão e discordância de perspectivas teóricas que desvalorizam a imagem em detrimento de uma supervalorização da consciência racional. A subjetividade, a fantasia, o inconsciente e a imaginação nem sempre poderão ser compreendidos apenas pela racionalidade. Uma de suas críticas gira em torno do associacionismo, que é construído a partir da desvalorização do imaginário. O associacionismo foi um "[...] esforço certamente louvável para explicar as conexões imaginativas, mas que comete o erro de reduzir a imaginação a um *puzzle* estático e sem espessura, e a imagem, a um misto, muito equívoco, a meio caminho entre a solidez da sensação e a pureza da ideia" (DURAND, 2012, p. 22). Essa visão reducionista da imaginação considera a imagem em sua percepção sensorial, sem uma análise profunda das motivações imagéticas. Na tentativa de repensar as teorias clássicas que concebiam a imagem de forma reducionista e coisificada, Durand propõe um estudo afinado que acompanha o percurso antropológico de motivação das imagens, criadas ao longo tempo.

A crítica feita por Durand (2012) ao associacionismo reside em que este confunde a imagem com a palavra:

> [...] notemos que 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. (DURAND, 2012, p. 29).

A imagem concebida em qualquer produção artística deve ser analisada a partir de suas motivações intrínsecas, ou seja, as imagens escolhidas para compor uma determinada obra não são escolhidas arbitrariamente, elas ganham forma a partir de uma motivação interpessoal de seu criador. Para evitar a confusão entre a imagem e a palavra, Durand (2012, p. 29) defende a ideia de que "[...] a analogia que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo". A imagem vista como símbolo, portanto, amplifica as possibilidades de significações e a distancia da arbitrariedade do signo linguístico. Através do símbolo que constitui a imagem, podemos perceber certa homogeneidade entre o significante e o significado.

É essa homogeneidade que dá à imaginação a potência dinâmica que atravessa as percepções sensoriais e lhe confere a natureza simbólica e, consequentemente, a pluridimensionalidade, uma vez que "[...] o símbolo não sendo de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão" (DURAND, 2012, p. 32). Na análise do imaginário das águas em Carlos Barbosa, propôs-se fazer uma investigação que contemplasse as diferentes formas pelas quais o imaginário se manifesta, no caso aqui por meio da interpretação dos símbolos e mitos acionados pela força poética da água, elemento tão presente nas narrativas.

As imagens simbólicas compõem um imaginário concebido como "[...] o conjunto das imagens e relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens* […], o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano" (DURAND, 2012, p. 18). O imaginário seria uma espécie de museu simbólico, o qual apresenta um caráter subjetivo e deve comportar um aspecto coletivo, o que possibilita que todos se reconheçam nas imagens ali reunidas.

Ao lado de Durand, nesta análise, também está seu mestre, o filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard, com o livro *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (2013). O filósofo ressalta que o imaginário se materializa quando sonhamos, pensamos ou vivemos a matéria. A motivação do símbolo advém da matéria, dos elementos da natureza. A força poética presente na produção romanesca de Carlos Barbosa emana das águas do São Francisco. Estaria, assim, nas águas a motivação simbólica que revela imagens elencadas e estudadas neste trabalho acadêmico.

Bachelard investiga o nascimento da imagem na produção literária a partir da sua teoria dos quatro elementos: água, ar, terra e fogo. Tais elementos são os responsáveis por alimentar os pensamentos e sonhos, além de produzir formações simbólicas presentes em um imaginário que possibilita ao escritor "criar" um mundo ficcional em sua obra. "O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem a necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material" (BACHELARD, 2013, p. 126). Antes da imagem revelada, há a existência de uma materialidade imaginativa que motiva a criação artística; uma força telúrica, aquática, aérea ou ígnea que conduz à criação das imagens ou nela prevalece.

Diante do exposto, foi possível perceber que a ressurgência de imagens aquáticas é constante na produção de Barbosa. As remissões que a água sugere estão atreladas à força imaginativa do autor, que revela a água como o elemento material que inspira sua produção. De trouxas arrumadas, seremos agora conduzidos ao longo desta viagem através da qualidade fluída e líquida da água.

Durante muito tempo, as antigas cosmogonias se apropriaram dos elementos da natureza para explicar o universo. Com o desenvolvimento dos estudos científicos, muitas dessas concepções foram repensadas. No entanto, ainda é forte a permanência de tais elementos no imaginário simbólico humano, espaço de onde transitam para a criação artística. Para Bachelard, a água tem a força de emanar projeções dentro da literatura, sendo detentora de forças imaginantes, as quais conduzem a significações mais profundas e intensas. Com tal constatação, estabelece-se a existência de duas imaginações: "[...] uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal e a imaginação material"* (BACHELARD, 2013, p. 1; grifos do autor).

Ao estabelecer a existência das duas imaginações, advindas de um dos quatro elementos da natureza, Bachelard estabelece o poder das imagens na produção literária. É necessário, portanto, estabelecer diferença entre essas forças criadoras. A imaginação formal seria a percepção sensorial da imagem, a contemplação da superfície.

> 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. E é, na verdade, resultado da postura do homem como mero espectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo-espetáculo, do mundo-panorama, exposto à contemplação ociosa e passiva (BACHELARD, 1985, p. 25).

A imaginação formal está relacionada à evocação das imagens superficiais e facilmente perceptíveis por meio de elementos que estão ao alcance da vista. Pensando-se na água, seria apenas um suporte de imagens convencionais – rios, nascentes, chuva, corredeiras, etc. – perceber a presença desses elementos sem buscar enxergá-los de maneira mais profunda.

A imaginação material, por sua vez, mergulha na profundidade das formas e não tem o elemento apenas como um suporte, mas como um aporte para a produção de significações diversas. Como em um caleidoscópio, as imagens e os seus significados se amplificam, multiplicam-se.

> A imaginação material recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenômeno técnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte. Mais: foi na linhagem do filósofo-voyeur que se desenvolveu toda a tradição intelectualista que concebe a imagem como simples simulacro sem vida e essencialidade próprias – apenas o duplo ou fantasma de um objeto já percebido – e cujo significado deve sempre ser traduzido em conceito. (BACHELARD, 1985, p. 25, 26).

A imaginação material "[...] tenta encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante" (BACHELARD, 2013, p. 2). O elemento imaginante que impulsiona a produção de Barbosa é a força das águas. A água, que no Sertão sempre foi apresentada como a falta, agora, faz-se presente em meio ao cenário seco e árido.

A partir da teoria de Bachelard, é possível constatar que a obra de Barbosa é fronteiriça, ao tratar das duas concepções de imaginação referentes à presença da água em seus mais diversos aspectos.

> Sem dúvidas, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente. O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal. (BACHELARD, 1985, p. 2).

Bachelard aponta uma convivência fronteiriça entre as forças imaginantes. As imagens mais superficiais – os devaneios que apenas se entregam às formas – guardam uma firmeza e podem ser densas e exigir uma observação atenta, para que sejam percebidas em profundidade. É como se esperassem o tempo da germinação para fazer surgir, fazer nascer uma nova imagem,

uma nova revelação. Seduzir o leitor com imagens de fácil percepção seria apenas o adorno para uma leitura mais profunda que ultrapassasse os limites da superfície. Em Barbosa, o embate entre as duas forças é notável. Uma percepção rasa e superficial poderia apenas ver o que está à mostra, ao perceber a presença da água nos romances estudados. Uma leitura atenta e profícua faz notar imagens que se ocultam e dialogam ao longo das obras. Passando pelas águas que umedecem o Sertão, transpondo as margens do rio sertanejo, mergulhando em suas águas, nota-se um jogo de imagens que se ocultam através das superfícies.

Bachelard, ao propor o estudo sobre a imaginação material da água, alimenta a preocupação de estabelecer diferença entre as referências convencionais a qualquer um dos quatro elementos, com a confrontação à materialidade, ou seja, "[...] um ser humano que se depara com a terra, a água, o fogo e o ar e vivencia uma luta constante e ambígua com estes, muitas vezes, dando vazão a escritas que tanto se aproximam quanto se distanciam das expectativas iniciais" (SANTOS, 2014, p. 136). O embate vivenciado com a matéria é que vai gerar certa homogeneidade imagética, em termos de o elemento eleito pela força imaginante se tornar princípio norteador das demais imagens.

3.1 O IMAGINÁRIO AQUÁTICO DE CARLOS BARBOSA: ÁGUAS CONTEMPLATIVAS

A nossa viagem segue pelos incertos caminhos do imaginário das águas. Há, pois, uma imagem da água facilmente visível como sinal de vida: o líquido amniótico que proporciona a vida nas terras secas do Sertão. As primeiras percepções do elemento aquático nos romances de Barbosa estão estampadas logo em seus títulos: *A dama do Velho Chico* e *Beira de rio, correnteza.*

No primeiro título, notamos o rio, que é apresentado por meio de seu próprio nome, Velho Chico, associado a uma possível dama, Daura, que tem momentos marcantes da própria vida às margens do rio ou sobre suas águas. Além disso, as águas do rio ultrapassam a condição física e são constantemente utilizadas para metaforizar sentimentos e ações de algumas personagens. No segundo título, o rio é apresentado em sua dualidade geográfica: beira de rio, suas margens, seus barrancos, seu aprisionamento; e a correnteza, seu movimento, seu curso, suas corredeiras. Essa condição de dualidade aquática marcará o desenrolar da trama, traçada sob esse forte aspecto dualístico.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário de símbolos* (2015, p. 780):

> O simbolismo do rio e do fluir de suas águas, é ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal* e o da *fluidez das formas*, da fertilidade, da morte e da

> renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. (Grifos do autor).

O fluir das águas comporta a simbologia da vida ao trazer fertilidade, mas porta, também, por meio de sua força corrente, a insígnia da morte, sempre indomável, a vencer obstáculos. Carlos Barbosa, em suas narrativas, apresenta muito bem esse duplo simbolismo das águas, como se verá na seção seguinte, mas cabe aqui evidenciar que essa fluidez aquática invade a alma das personagens e as leva a experimentar dores e alegrias trazidas pelas águas. Ao percebermos a profundidade da imagem do rio, revelada nos títulos, somos induzidos a entender que ele não é apenas um curso de água a levar águas ao Sertão. A sua força imagística transborda e nutre os sentimentos e as sensações das personagens que o contemplam. Ao forjar os protagonistas, Carlos Barbosa estabelece forte ligação entre eles e o rio. A presença tanto de Daura (*Dama do Velho Chico)* como de Gero (*Beira de rio, correnteza*) nas margens do rio é muito comum. É ali, na contemplação das águas, que eles vivem os devaneios, sonham e imaginam possíveis fugas daquela realidade.

A contemplação das águas é uma atitude comum às duas personagens. Estar à beira do rio é uma tentativa de desvinculação com a realidade. As águas proporcionam a apreciação de um devaneio, possibilidade de desligamento. Já se nota que o rio protagoniza um estado que atravessa a condição de curso d'água, que satisfaz necessidades materiais do sertanejo. Ele se torna, também, símbolo de fuga, de travessia.

A presença de Daura à beira do rio era algo constante, ora em cumprimento às atividades domésticas, ora simplesmente a contemplar o rio e as águas. Daura deixa-se invadir por aquelas imagens de um rio que se mostra e que se permite ultrapassar as superfícies e mergulha profundamente em devaneios que podem ser prologados e sentidos de forma mais intensa.

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

O avançar da luz sobre o leito do rio revela o seu corpo vigoroso. A atitude de Daura em observar as águas e a ação da luz do sol sobre elas estariam relacionadas com as imagens superficiais. Como afirma Bachelard (2013, p. 21), "[...] os fenômenos da água iluminada por um sol de primavera proporcionam assim metáforas comuns, fáceis, abundantes". Nesse primeiro momento, estamos diante da água em seu simples adorno, na contemplação de sua

face visível. Tais imagens não despertam uma emoção profunda; fugidias, são ligeiramente desintegradas, dispersam-se.

A força imaginante atua aqui nos reflexos, nas primeiras impressões. O devaneio se faz sublime. Das águas, emerge a força vital. Na miragem do rio, reside um desejo de transpassar, acontece um mergulho sem uma imersão nas águas. O campo visual capta a imagem do rio, esta imagem desperta o imaginário em busca de símbolos, mitos, arquétipos acionados por esse primeiro contato. Aos poucos, vamos adentrando no imaginário aquático de Carlos Barbosa, conduzidos por Daura e Gero.

A contemplação é vivida também por Gero em *Beira de rio, correnteza*. O sertanejo, incontáveis vezes, esteve à beira do rio, perdido em seus devaneios. As águas o inspiram, impelem-no a pensar:

> Gero sentou-se em um dos bancos no alto do cais. O sol ainda despejava, potente, seus raios sobre a face do rio. [...] O rio voltava a deslizar sereno e suas águas rebatiam a luz solar com redobrada intensidade. A tarde escaldava nas pedras do cais. O neonato homem sentado no banco procurava organizar em sua mente os últimos acontecimentos e, principalmente, controlar as emoções que assaltavam seu peito de amante. (BARBOSA, 2010, p. 133).

Ao mirar o rio, Gero reflete sobre sua própria vida. Controla-se e pensa em ações que deverá tomar. Desde que conhecera o amor nos braços de Liana, o jovem vive atormentado, experimenta o gosto amargo do ciúme. Vive em profundidade a sua experiência de amante, entregue aos prazeres daquela mulher, que, enquanto ele contempla as águas, deveria estar nos braços de outro.

Contemplar é o estado primeiro da percepção. O rio, sinal de vida, é assistido, percebido em suas superfícies, mas, simultaneamente, convida a um mergulho em seu mais profundo simbolismo. Para os gregos, os rios eram cultuados, quase divinizados, recebiam sacrifícios. Touros e cavalos eram afogados em suas águas. Commelin, em seu livro *Mitologia grega e romana,* apresenta a forma como artistas e poetas caracterizavam os rios: "[...] representam os rios sob a figura de velhos e respeitáveis símbolos de sua antiguidade" (1967, p. 116). Essa caracterização voltada para a figura de velhos é notada na produção de Carlos Barbosa, quando o autor, através da voz de Avelino, diz que o São Francisco "[...] é um rio vivo e muito antigo, feito um macho de cabelo branco por tudo já ter visto neste mundo" (BARBOSA, 2002, p. 85). Notemos a aproximação da passagem de Barbosa com a caracterização do rio construída pelo mitólogo. Ao percebermos essa proximidade, mais uma vez acionamos o imaginário aquático que marca a produção de Carlos Barbosa, já que muitas de suas construções imagéticas

recordam, revivem, reascendem imagens, mitos e símbolos de outras temporalidades e localizações geográficas.

Esse caráter divinal insidia no amplo respeito que se devia ter para com os cursos d'água. Antes de atravessá-los, era preciso cumprir ritos de prece e purificação: "Não deveis atravessar jamais as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos em suas correntes magníficas" (HESÍODO, apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 781).

Com os olhos fixos nas águas, Daura e Gero preparam-se para travessias decisivas que marcarão para sempre suas vidas. As contemplações das águas, tanto de Daura como de Gero, mostram-nos que elas se encontram no plano das superfícies. Esta contemplação primeira, entretanto, permitirá um aprofundamento do estudo das imagens. Bachelard afirma que a imaginação material da água não poderia ser avaliada em sua densidade sem antes serem analisadas as formas irisadas das superfícies, ou seja, os reflexos percebidos pela visão.

Diante das águas, Daura e Gero têm a revelação de sua identidade e miram naquelas águas uma fuga de suas realidades, uma solução para os próprios dramas pessoais. Por um instante, a ação contemplativa os faz emergir para a realidade e os conduz a um mundo imaginário, o que permite um redimensionamento e os impele a tomar uma atitude. A calmaria das águas, os caminhos e descaminhos dos rios, incertos, trajetórias sinuosas, simbolizam a existência humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Essas incertezas do caminho percorrido pelas águas delineiam a trajetória humana, o curso da vida marcado pela sucessão de desejos e sentimentos. A variedade de seus desvios se assemelha à multiplicidade de intenções que vivenciamos durante a vida.

Os personagens postos nesse estado de veneração são apresentados a novos desafios e, talvez, colocados ante a experimentação de outras dores, de novas tragédias. Ao mirar o rio, é como se as águas se tornassem reflexo do mundo, de suas vidas. A calmaria com que o rio se apresenta poderá logo mudar de aparência. As águas plácidas tornar-se-ão intempestivas. As trajetórias de Daura e Gero são marcadas por incertezas, assim como as águas do rio seguem um caminho incerto e os sertanejos terão abalada a calmaria dessas águas. Ao se deixar a superfície contemplada das águas, mergulha-se nas profundezas da vida.

Desde que viajara até Bom Jesus da Lapa com sua família a bordo de um vapor, Daura passa a vivenciar constantes devaneios à beira do rio. Durante a viagem, com o assassinato de seu pai, inicia-se um ciclo de tragédias em sua família. Desde então, as lembranças da viagem, ao tempo em que se apresentam como fuga, retomam as dores da perda. À beira do rio, na contemplação das águas,

> Daura sorriu ao lembrar da viagem de vapor que fizera até a Lapa. Meses se passaram e, a cada dia, sua memória burilava cada cena, fazendo-as mais coloridas, mais vívidas, menos dramáticas. Acabaria tornando agradáveis, um dia, as trágicas lembranças daquela viagem. Iria apagar os momentos de medo, de angústia, devagarinho. Iria ficar somente o movimento do vapor; o porto se afastando; a água densa do meio do rio. (BARBOSA, 2002, p. 14).

O devaneio da sertaneja a faz desejar um ir além das trágicas lembranças. O que alimenta sua mente são as boas recordações, é o desejo de abandonar as margens e experimentar, mais uma vez, a densidade das águas no meio do rio. Lançar-se sobre as águas, a fim de apagar os medos e as trágicas lembranças que aquela viagem lhe causou. Daura deseja, então, sair de um momento contemplativo, para uma experimentação do já vivido.

Gero, por sua vez, ao descobrir os prazeres do amor com Liana, está a contemplar as águas ao mesmo tempo em que está embriagado pelo ciúme. A mulher que lhe desperta o amor e lhe apresenta o prazer está prestes a sair com outro homem. Ao contemplar as águas, o sertanejo é impelido a uma ação, seu comportamento é descrito a partir de elementos que compõem o campo semântico da água. Deixa-se a contemplação, a imobilidade perante as águas, pois

> Quem fica na beira do rio apenas observa, não participa. Todo homem deve manejar o leme da vida, fazer a travessia [...] se deve fazer como a correnteza, arrodear e engolir. [...] pensando bem, estou melhor que pensava: estou acordado e em pé posso sim fazer alguma coisa. Posso deixar a beira do rio e aproveitar a correnteza. (BARBOSA, 2010 p. 154).

Estar à beira do rio é ser mero espectador da vida. Tomar o leme da vida nas mãos é "[...] símbolo de responsabilidade, [...] significa autoridade suprema e a prudência" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 543), é conduzir-se durante a travessia, sabendo exatamente aonde se quer chegar. Diante dos obstáculos, deve-se fazer tal qual a correnteza, "arrodear", "engolir". É essa força aquática que instiga Gero a abandonar a condição de espectador das águas, para aproveitar o fluir da correnteza.

Através das narrativas, somos levados a contemplar as águas do Velho Chico juntamente com Daura e Gero: águas que se apresentam de diferentes formas e proporcionam os mais variados devaneios e percepções. São essas águas, agrupadas e percebidas em diferentes pares, que permitem a construção do imaginário aquático da produção de Carlos Barbosa. Ao se trabalhar com esse jogo de imagens divergentes do mesmo elemento, ratificam-se os conceitos de Bachelard sobre a imaginação formal e sobre a material: superfícies e profundezas. Vanessa

Maria Brasil, em artigo intitulado “Tantas águas, quantas histórias, diferentes narrativas: o São Francisco dos viajantes”, apresenta a dualidade das águas do São Francisco (2009, p. 11):

> Límpidas e abissais, turvas e transparentes, penetrantes e superficiais, agitadas e sonolentas, ondulantes e deslizantes, calorosas e refrescantes, vívidas e destruidoras, sombrias e luzentes, silenciosas e sonoras, rasas e transbordantes, livres e aprisionadas, unificantes e limitantes lá vão elas, as águas do São Francisco.

Agrupadas assim aos pares, as águas são-franciscanas ressoam como um eterno embate de forças. E Carlos Barbosa se apropria dessa condição para apresentar essas águas. A limpidez superficial guarda os mistérios das profundezas, dos abismos. Transparentes em alguns pontos, tornam-se turvas ao se chocar com os barrancos e as margens. Ultrapassam a superficialidade e penetram na alma das personagens, agitam suas vidas ao mesmo tempo em que as embalam e acalentam. Deslizam rumo aos grotões da terra, ondulam e permitem que a vida brote no Sertão. Por vezes, calmas, plácidas, silenciosas, ganham forças e se põem a cantar, a correr, a romper seus limites.

As múltiplas formas da água demonstram o seu potencial simbólico e acionam um conjunto de imagens que se desdobram e compõem um repertório de significações diversas. Somos convidados a um mergulho literário através dos enredos, nos quais encontramos certa fidelidade do autor ao elemento aquático, o que caracteriza uma postura orgânica e onírica. A apropriação da matéria orgânica se torna matéria poética, permitindo a percepção de imagens que estão aparentemente “ocultas”. Desde o rio anunciado nos títulos, Barbosa proporciona um mergulho no São Francisco e, por meio de sua escrita, convida às profundezas elementares das águas. O potencial hídrico que fertiliza o Sertão nutre sua literatura e nos apresenta a força aquosa que conduz a sua escrita.

O imaginário acionado pela produção de Barbosa organiza-se como uma espécie de leque[12], que sustenta, sobrepõe e movimenta as formas. Como nos diz Bachelard (2013, p. 12): “[...] a água já não é apenas um *grupo* de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um *suporte* de imagens e, logo depois, um *aporte* de imagens, um princípio que fundamenta as imagens” (Grifos do autor).

[12] O leque, *abebé*, também é símbolo das águas, insígnia de Orixás vinculados a esse elemento da natureza: Yemanjá, deusa das águas salgadas; Oxum, deusa das águas doces; Logunedé, filho de Oxum, que também carrega consigo características aquíferas da sua mãe. É comum atribuir à Mãe D’Água, que habita o Velho Chico, um *abebé*, um leque, que também lhe revela imagens, servindo-lhe como espelho de mão. (PRANDI, 2001)

Não apenas como um mero suporte para as demais imagens, a água, em Barbosa, é elemento fomentador e motivador das demais imagens. Os devaneios aqui apresentados se caracterizam pela contemplação primeira, que vê nas águas o suporte no qual outras imagens são sobrepostas. Ao longo das narrativas, no entanto, vamos perceber que é a água que conduz e que subsidia a percepção de outras imagens.

Os dois protagonistas de Barbosa atuam como sonhadores ligados à matéria. Impelidos pelo imaginário a abandonar o porto, após longos momentos de apreciação, viverão acontecimentos que mudarão os rumos de suas vidas. Vamos agora acompanhar os passos de Daura e Gero em suas travessias, as quais transpõem o campo físico e permitem um ultrapassar de limites, de fronteiras, sempre marcado com a presença da água. O estado de contemplação é rompido, Daura e Gero são impelidos a fazer travessias.

3.2 TRAVESSIAS AQUÁTICAS: DAS SUPERFÍCIES ÀS PROFUNDEZAS

Travessia, no *Dicionário Aurélio* (FERREIRA, 1999), significa "ato ou efeito de atravessar uma região, um continente". Atrelada à ideia de Sertão, travessia poderia incitar a perpetuação da imagem do retirante nordestino que é apresentada, em várias obras, cruzando longos espaços em busca de sua sobrevivência. "O retirante visualmente abandona as terras semiáridas do sertão, devido à falta de água e alimento, e busca trabalho nos engenhos, usinas e estradas do Nordeste, ou ainda nos grandes centros urbanos do Sul do país" (BERND, 2007, p. 552). Nessa imagem do retirante, está imbuída a ideia de transitoriedade espacial, atravessar uma região, deslocar-se. As travessias apresentadas nesta parte estão além dessa transposição de territórios. Pensadas de uma forma mais ampla, elas se traduzem em afirmações e alterações de identidades.

A ideia do retirante aqui desaparece, uma vez que as personagens de Barbosa, ao cruzarem espaços, não o fazem meramente por motivos fisiológicos (fome e sede), eles estão em trânsito identitário. Por isso, são aqui enunciadas as travessias que refletem mudança de comportamento, que fazem iniciações, que possibilitam fugas existenciais. Os sertanejos apresentados constroem-se através dessas travessias, as quais determinam destinos e permitem encontros e desencontros. As travessias aquáticas, assim denominadas, não expressam o cruzamento de rios, de águas, refletem isto, sim, como a água intercruza os caminhos, em quais aspectos acionam o imaginário aquático e permitem perceber como as personagens deixam o estado de contemplação das águas e vivenciam uma apropriação do elemento água, para caracterizar ações, estados e sentimentos.

Ao serem atravessados os espaços físicos, a transitoriedade de caminhos incertos e, às vezes, duvidosos e desafiadores, torna-se possível perceber a maneira como as águas e os elementos que lhes são relacionados surgem nesses caminhos. Estes, como a água, não seguem linearidades; tortuosos, levam a possibilidades outras de existência. Os sertanejos que protagonizam tais travessias se constroem à medida que cruzam espaços físicos, mas que transcendem limites fronteiriços entre o "real" e o imaginário. Nessa perspectiva, acompanharemos as travessias de Daura que, no cruzar de caminhos, desperta desejos. Estes, por sua vez, desencadeiam tragédias que dizimarão toda a sua família. Por fim, as travessias de Gero são marcadas pela presença da água, em sua transição de menino a homem.

A superficialidade da contemplação das águas se transmuta em percepções mais profundas do elemento aquoso, ao nos depararmos com as travessias de Daura e Gero. Evidenciamos a existências de travessias aquáticas, assim qualificadas pela intensa presença da água na composição dos caminhos e descaminhos das personagens.

Em suas travessias, Daura desperta os olhares que a desejam, tendo seus caminhos entrecortados pela água em sua condição maleável e úmida. A primeira travessia se constrói a partir da chegada da família de Daura da roda de São Gonçalo, realizada em virtude da promessa feita para que chovesse no Sertão. O calor era intenso naquela noite, a sertaneja levanta-se para lavar os pés.

> Daura enterrou a caneca de asa no pote e sentiu a água morna beijar seus dedos. O pote tomava sol durante o dia e de noite a água estava invariavelmente aquecida, quase pronta para o lava-pés. [...] O vestido de festa começou a dar comichão em Daura. Calor, suor e pó da estrada. De repente sentiu a necessidade urgente de se banhar. O contato com a água do pote funcionou como uma ordem. (BARBOSA, 2002, p. 71).

Segundo Bachelard (2013, p. 36), "[...] a água evoca a nudez, a nudez natural pode conservar uma inocência. [...] o ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa". O contato com a água determina a ação de se banhar, evoca a nudez. Daura, ao tirar a roupa, teme ser vista por alguém, mas, em sua inocência, não imaginava ser observada de longe. Ao analisar a cena de banho da sertaneja atrelada às colocações de Bachelard, percebe-se que há uma erotização, devido à maneira como a água escorre enquanto lava o corpo:

> A água molhou os cabelos e a face, correndo um fio solitário pelas costas de Daura. Um leve arrepio. Encheu outra caneca e a entornou direto no rosto. Desta vez a água escorreu pelo queixo, seios, barriga e encharcou a calçola. Outro arrepio a sacudiu. A terceira caneca trouxe mais água agora dividida entre as costas e o peito. (BARBOSA, 2002, p. 71).

Daura, como um ser que, aos poucos, materializa-se como uma imagem erotizada, tem seu corpo revelado pela ação da água. Não há aqui, a imagem do ser a sair da água, como apontou Bachelard, mas a imagem nítida de uma mulher que, ao colocar seu corpo em contato com a água, revela-se sedutora. A nudez, até então inocente, amplifica-se e ascende o desejo de quem observa. A água, em seu estado constante de queda e de obediência à gravidade, sempre caindo, escorrendo, passeia pelo corpo de Daura como se fosse o leito de rio, com altos e baixos.

Enquanto Daura se banha, "[...] do outro lado da cerca, montado em seu cavalo, ajaezado, estava Agenor, o vaqueiro violeiro puxador de prosa, observando-a ali, parado" (BARBOSA, 2002, p. 72). Agenor era um homem de personalidade forte, vaqueiro há mais de vinte anos, hábil em todo tipo de serviço com o gado: "[...] era um vaqueiro nato, gostava de girar o laço e trazer até junto de si as novilhas mais brabas" (BARBOSA, 2002, p. 89). A aparição de Agenor causa espanto, medo. Esteve ali a apreciar aquele banho, é o primeiro a se apaixonar por Daura. O escorrer da água pelo corpo desperta esse desejo. A água é a substância que a chama ao banho e a desnuda, e nua apresenta-se aos olhos de Agenor.

É nesse sentido que Bachelard aponta a água como elemento materializante do desejo, no qual reside a substancialidade feminina da água. A emersão nas águas, aqui representada pelo lançar das águas sobre o corpo, transubstancia o elemento aquático em desejo. A água, aos poucos, materializa e intensifica a paixão ardente do vaqueiro a cada parte do corpo tocada: cabelos, face, queixo, seios, barriga, de calçola encharcada, a se dividir entre o peito e as costas. Ao traçar esse caminho sobre o corpo de Daura, a água vai como se fosse retirando a inocência da menina e revelando o corpo sedutor de mulher. O corpo que, até então, era imaginado por Agenor, materializa-se, fica à mostra. A visão de Daura nua torna o rapaz escravo desse desejo. Cada curva daquele corpo era terra desconhecida a ser explorada por ele.

"A lua em cima, o candeeiro embaixo, ela e eu viventes no meio da noite, meu cavalo de testemunha. Não dormi direito desde aquela aparição" (BARBOSA, 2002, p. 90). Agenor, com toda a virilidade que, por aquele Sertão, já tinha conhecido várias mulheres, se vê entregue a um desejo que lhe tira o sono, faz seu corpo ferver. Em todo aquele Sertão de solteiras, casadas e raparigas, jamais se havia deparado com uma paisagem igual àquela. Daura, "[...] nua, nua, nua, nuazinha, inteira, por detrás, pela frente, se banhando, se esfregando de espuma; [...] caminhando em minha direção no meio da noite, [...] enxergando em meu rosto o pavor do escravo diante da mão firme e impiedosa do feitor" (BARBOSA, 2002, p. 90). O vaqueiro torna-se escravo do desejo despertado por Daura. É essa imagem da sertaneja nua que ficará gravada em sua mente e o prenderá a essa paixão desenfreada.

A água, ao percorrer o corpo de Daura, transmuta-se no desejo de Agenor. Após ter, diante de si, aquela visagem, Daura nua, sob a luz do luar, nunca mais consegue tirá-la da cabeça. Agenor experimenta o efeito de observar Daura. Ela se movimenta: "banhando", "esfregando", "secando". O vaqueiro permanece estático, passivo, diante da cena. Enquanto a jovem se exibe de maneira fascinante e encantadora, ele se sente invadido por um desejo, uma paixão, e faz planos para ele e para a linda jovem. A travessia aqui percebida se mostra a partir da revelação da nudez de Daura aos olhos de Agenor. A água surge como elemento motivador, que evoca o despir e a exposição da dama. A visualização do corpo nu acende um desejo que terá como consequência uma série de outros fatos e possibilitará novas travessias.

Transpor limites, romper espaços físicos e imaginários é característico da travessia, e essa condição de se retirar se apresenta em *A dama do Velho Chico* com o surgimento da possibilidade de uma viagem a vapor até Bom Jesus da Lapa para Daura e sua família. A viagem tem a simbologia de "[...] um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico. [...] indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 952). A viagem surge para Daura como um meio de fugir do desejo de Agenor. Sobre as águas, ela será conduzida a um novo espaço, ao tempo em que lhe será dada a oportunidade de descobertas.

Nessa perspectiva, a viagem surge para a família de Daura com um duplo significado. De início, todos gozam do prazer de embarcar em um vapor, privilégios de poucos, para, em seguida, sentir a dor da perda, a morte de Dualdo. A viagem possibilita as alegrias do deslocamento, de conhecer novas terras, mas também reflete um deixar para trás os tormentos que Daura guarda em sua memória, após Agenor tê-la visto nua. Esquecer, lembrar, conhecer, essas são as possibilidades que a viagem oferece a Daura. Esquecer as angústias e o medo da exibição do corpo ao vaqueiro; lembrar os bons momentos sobre as águas; e conhecer a dor da morte e o tio Avelino.

Desde aquela viagem, a sertaneja passou a viver sob a tutela do tio Avelino, aquele que roubaria os melhores anos de sua vida. Apesar das desgraças acontecidas, o vapor é ainda o único elemento capaz de proporcionar a Daura um alívio, um sonho. Os grandes barcos encantavam e contagiavam os ribeirinhos com o sonho de dias melhores e com Daura não era diferente. No seu imaginário, o vapor era um ser amado e inclassificável. O vapor representava para Daura muito mais que a *chance* de uma nova realidade.

A personagem, em sua condição de Dama que intitula o primeiro romance, revela em suas andanças o Sertão dos apoteóticos vapores. É na imaginação da sertaneja que se realiza nosso

primeiro contato com o universo do Sertão. À beira do rio, perdida em seus devaneios, a sertaneja constrói um mundo imaginário, que nos coloca, pouco a pouco, diante do mundo sertanejo, transformado em literatura.

> Daura imaginou um vapor na curva do rio. A proa escura, a cabine alva do piloto no alto, as luzes a pontilhar o contorno do barco, a chaminé suja brotando lentamente por detrás do pontal da ilha do Barreiro. Uma estranha invasão férrea a perturbar a paragem. (BARBOSA, 2002, p. 11).

Estamos diante dos primeiros aspectos do Sertão ribeirinho: a presença do vapor e do rio. Esses dois elementos se tornam presença constante na narrativa. O vapor, presente tanto no Sertão "real" como no Sertão ficcional, é transportado para os pensamentos de Daura como elemento desejado e idealizado. Essa idealização vai além do espaço do romance e se estende ao Sertão que ele deseja representar, uma vez que o fascínio despertado pelos vapores é constantemente relatado por ribeirinhos que viveram na época do apogeu desses grandes barcos.

O Sertão dos vapores é evidenciado pela estreita relação de Daura com o vapor. A nossa dama carrega, em sua *persona*, uma percepção coletiva deste Sertão que se constrói:

> Acocorada na beira do rio, Daura não chegou a indagar-se sobre qual vapor seria [...] a imagem diluiu-se no lusco-fusco da manhã nascente. Mas foi o suficiente para sentir uma contração alongada no coração. [...] Sabia que era pura fantasia. (BARBOSA, 2002, p. 11)

A cada despontar do vapor nas águas do Velho Chico, o coração do ribeirinho era impactado, invadido por sensações inexplicáveis, uma mistura de realidade e fantasia. Aquele levante de luzes e sons agitava a parte mais interna do sertanejo, mexia com a alma, acelerava os ritmos biológicos, "[...] dava febre. Era o que Daura sentia só de pensar" (BARBOSA, 2002, p. 12). Daura, jovem ribeirinha, desperta paixões, sentimentos até então desconhecidos por ela. Em meio a um misto de fantasia e realidade, torna-se devota, amante do vapor. Um apego profundo é gerado no coração da moça por aquele ser prodigioso. O deslumbre do gigante das águas são-franciscanas a envolve e seduz; cada som produzido por seu apito gera palpitações descompassadas, é a doce melodia que embala e acelera o coração da sertaneja.

O fascínio despertado pelo vapor é tão intenso que a sertaneja o recria em sua imaginação. Essa admiração pelos grandes barcos se estendia a toda população de Bom Jardim e pelos demais portos onde o vapor atracava. Barbosa recria o deslumbre dos ribeirinhos pelo vapor, apresentando a quebra da rotina dos beiradeiros. Não importava a idade ou o que estivessem

fazendo, tudo era deixado para trás. O porto era o destino de todos. O apito que anunciava a atracação servia como um chamariz.

A chegada do vapor quebrava a rotina dos ribeirinhos. Sobre o barranco, as pessoas se espremiam, como plateia, a assistir a um espetáculo artístico. À beira do rio, o espetacular navio de água doce se exibia, encantando os sertanejos que carregavam no peito o sonho de embarcar e viajar rio acima. Os afazeres eram abandonados para, simplesmente, saborearem esse desejo, mesmo que ele nunca fosse satisfeito. Estar ali, à beira do rio, era se deixar invadir por um novo mundo e se permitir invadir por ele.

A profundidade do grande rio assustava os homens, mas se tornava inexistente diante da tamanha engenhosidade do vapor, capaz não só de transportar novidades por todos os cantos do País, mas de encantar seres que o viam como um mensageiro de mundos diversos. O vapor era um herói sertanejo que tinha o condão de acelerar os ritmos do lugar em que aportava, trazendo esperança para vidas cansadas e sedentas. O sonho de Daura concretizara-se em uma viagem a Bom Jesus da Lapa juntamente com sua família. Para o sertanejo, viajar até Bom Jesus da Lapa era uma experiência inesquecível; era a possibilidade de estar mais perto de Deus, de se reconciliar com Ele e de alcançar graças e agradecer milagres.

No caminho de tanta alegria, sucedem tragédias. A morte do pai de Daura, Dualdo, desencadeia uma série de mortes que dizimam a família sertaneja. O sonho da moça tornou-se um pesadelo. A viagem tão sonhada e desejada por ela e seus familiares os conduz a conhecer a morte. Logo depois, as trágicas lembranças desaparecerão, e a jovem amante se lembrará dos bons momentos vividos: “Daura sorriu ao lembrar da viagem de vapor que fizeram até a Lapa. Meses se passaram e a cada dia sua memória burilava cada cena, fazendo-as mais coloridas, mais vívidas, menos dramáticas” (BARBOSA, 2002, p. 14).

As lembranças da viagem levam a sertaneja a sorrir. As tragédias vividas também vêm à memória da moça, mas são superadas pela presença mítica do vapor; os dias se passaram, mas as boas recordações permaneciam vivas, pintadas de novas cores. As trágicas lembranças são transformadas em agradáveis acontecimentos.

À beira do rio, a dama contempla a beleza das águas, sentia febre só de pensar na chegada do vapor. Livre do devaneio que a faz ficar submersa em uma imagem de um vapor que se materializa em seus pensamentos, Daura volta à sua rotina de moça beiradeira: o carreto de água do rio até sua casa. “Pegou a lata vazia. Com o fundo da lata, executou uma série de movimentos concêntricos revolvendo o leito do rio. Afastando sujeiras, limpando a água. Mergulhou a lata no rio” (BARBOSA, 2002, p. 15-16). O devaneio se quebra com o nascer da

manhã e traz Daura de volta à sua realidade, a mãe aguardava a água para os afazeres domésticos. Sobre a cabeça, coloca a rodilha, e, sobre esta, a lata d'água.

Com a lata d'água na cabeça, inicia-se a travessia da beira do rio até a sua casa. Ao pegar a água do rio e transportá-la, Daura, nesse momento, seria o próprio leito do rio. Ela transpõe o rio para outro espaço, à medida que atravessa o caminho, é ultrapassada pela água. Sobre a cabeça, retida no espaço de uma lata, a água seria o senhor da cabeça, ou seja, da vida de Daura. Nessa travessia, outros elementos sertanejos vão-se revelando. "Tomou decidida o caminho de casa. O andar oscilante, como se executasse malabarismos circenses para não deixar a lata cair. [...] No instante em que Daura assomou no alto do barranco, ele a viu" (BARBOSA, 2002, p. 17). Da casa de Daura até o rio, faz-se uma travessia diária entre a necessidade e o perigo. O vai e vem da lata na cabeça, o contorcer do corpo para a lata seguir quieta, representam uma linha inconstante que Daura, mesmo sem saber, atravessa quase diariamente.

Nessa travessia, Daura terá seu caminho interrompido. De longe, está sendo observada por um dos três homens que a desejam. O andar oscilante e a busca pelo equilíbrio da lata sobre a cabeça representam as incertezas do caminho. O corpo se entorta para a lata ficar reta. Em meados da travessia, aterrorizada pela figura que se apresenta à sua frente, Daura deixa a lata cair: "A lata bate no chão de uma só vez. Pou! Em seguida, ouviu-se um chuá ligeiro no esparramar da água pela terra" (BARBOSA, 2002, p. 29).

A queda da lata e o derramar da água acontecem como se fossem a quebra definitiva do devaneio, no qual Daura estava envolvida. Com o cair da lata, Daura se depara com uma ameaça à sua frente: Avelino, desejoso por seu corpo. O tio louco e apaixonado não contém o desejo que o invade: "[...] a enchente apaixonada que o tomava transbordaria e avançaria sobre a única peça preciosa que reconhecia existir em Bom Jardim. E a destruiria, inevitavelmente". (BARBOSA, 2002, p. 24). O desejo de Avelino é comparado a uma enchente que, sem controle, inunda e leva destruição por onde passa. Daura seria a grande vítima dessa enchente de desejos que toma Avelino.

A paixão de Avelino pela sobrinha surgira como faísca e, em poucos instantes, transformara-se em labaredas de fogo a exaurir todo o seu ser. Era como lavas de vulcão a escorrer, anulando todos os princípios morais; arrancando-lhe a consciência, levando-o a desgraçar a vida da moça que lhe pedira a bênção de cabeça baixa e logo penetrara em sua mente, atiçando-o para uma volúpia impetuosa. Tal paixão consistia em um desejo excessivo e ardente de possuir a sobrinha, uma necessidade de consumar os desejos carnais mais libidinosos.

Enquanto é subjugada à loucura do tio, Daura deseja retornar ao vapor: “Então talvez fosse melhor escorregar para trás. Voltar para o rio, se atirar nas águas. Quem sabe pegar o vapor, viajar no sonho” (BARBOSA, 2002, p. 30). No momento em que se vê em apuros, o rio, as águas e o vapor surgem como meio de salvação. Os elementos sertanejos se colocam como aqueles que fazem partem do imaginário do ribeirinho, sendo desejados, almejados. Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de Símbolos* (2015), apresentam a água com três possíveis significações simbólicas: fonte de vida, meio de purificação, centro de renascimento. Aqui, vemos a água como um elemento desejado que possibilite o renascimento de Daura através do mergulho no São Francisco e um embarque no vapor. O rio seria seu refúgio, o vapor a levaria de volta a um sonho, e as águas a fariam renascer. Muitas são as travessias de Daura por esse sertão, e, em cada uma delas, revelam-se partes desse espaço geográfico e imaginário.

Em *Beira de rio, correnteza*, temos as travessias de Gero, sertanejo em plena adolescência, que conhece os prazeres no seio de Liana, o rito de iniciação que permite ao garoto deixar para trás o menino “matusquelo”, como era chamado por todos ali. Barbosa apresenta a água como elemento simbólico nessa travessia. Ponto marcante da narrativa, o encontro entre Gero e Liana acontece quando o garoto, para fugir de uma boiada, salta o muro do quintal da moça.

> Era preciso sair da frente da boiada, muito parecida com uma enxurrada poderosa, daquelas que derrubavam muros arrancavam pedaços de calçada nos tempos de chuva forte ou enchente bravia. Gero atirou-se sobre o muro de uma das casas, fincou pés e mãos em gretas e saliência e, em segundos, alcançou o topo, dali saltando de imediato para o quintal. (BARBOSA, 2010, p. 32).

Diante da boiada, Gero pensa rapidamente e decide saltar o muro. A água aparece aqui em forma de enxurrada poderosa que tudo arrasta, simbolizada pela boiada que avança na direção de Gero. Saltar o muro é o primeiro passo de sua travessia, representa deixar o perigo e se lançar em possibilidades de salvação. A moça fixa o olhar no garoto, chama-o e, demoradamente, cuida dos ferimentos ocasionados pela queda. Ao se deparar com Liana, inicialmente, assusta-se, mas é ela quem cuida de seus ferimentos. “Vamos limpar esses arranhões que podem virar feridas feias, fica de pé aqui na minha frente, assim, não se envergonhe nem tenha receio de gemer, pois o álcool queima um pouco” (BARBOSA, 2010, p. 33). Delicadamente, Liana cuida dos machucados de Gero, que, a essa altura, tenta “[...] firmar-se no chão da cozinha, bambo, sentindo a correnteza do rio a lhe arrastar os pés” (BARBOSA, 2010, p. 33).

A correnteza surge aqui como uma força motriz do desejo de Gero. Diante da moça, Gero sente-se inseguro. O chão foge-lhe aos pés como que arrastado pela correnteza. Nessa passagem, o fluir do rio simboliza as incertezas do garoto, temeroso do que venha de fato acontecer. Salvou-se da enxurrada de reses bravias, para se lançar em um território incerto. Os fatos vão-se sucedendo e Gero sente-se perdido, com os pés a bambear, buscando uma possível firmeza no chão que se faz em dúvidas.

O desejo de Gero vem do mais profundo de seu ser, das esquecidas cacimbas que lançam sangue por entre nervos e canais cavernosos, o que faz seu sexo rebelar-se; torna-se visível por meio de sua ereção, que, inicialmente, deixa-o desconcertado, mas seria esse desejo expressivo que o faria saltar aquele muro, inúmeras outras vezes, até fazer a tão difícil travessia. Os leves toques de Liana escavam as profundezas da alma de Gero e fazem o seu desejo transbordar, como uma enchente que invade lugares até então enxutos.

Simboliza-se o trajeto do garoto até o quarto no qual Liana se encontra, como se ele estivesse atravessando um rio. Gero é apresentado como um exímio nadador e, nesta travessia, fica evidente o deixar para trás o menino e, ao alcançar a outra margem, encontrar um novo Gero, feito homem.

> Precisava manter o nariz fora d'água, precisava nadar e concluir a travessia, não podia olhar para trás; lá ficara o menino Gero, saltador de muros, ledor de livros estranhos, perdedor no jogo de gudes, fujão de brigas [...] precisava concluir a travessia, bater braços e pernas, respirar, nadar até o porto, onde sabia esperá-lo Liana. Nadou, nadou, nadou. (BARBOSA, 2010, p. 105).

O nado representa um esforço contra a própria matéria aquosa, que, apesar de líquida e maleável, torna-se densa e pesada, exigindo do nadador um extremo esforço. Era preciso coragem para o garoto atravessar a sala e chegar até o quarto, o porto no qual estaria Liana, a mulher desejada que o encanta e seduz. A figura do nadador é vista por Bachelard (2013, p. 169) como aquele que vence sobre as águas: "Na água, a vitória é mais rara, mais perigosa, [...]. O nadador conquista um elemento mais estranho à sua natureza. O jovem nadador é um herói precoce". O perigo diante de um rio a ser atravessado e as incertezas do que poderia ser encontrado ao longo do caminho tornam a travessia sobre as águas mais "perigosa".

Sobrepor-se às águas é colocar-se diante de uma força pulsante, que corre, desvia o caminho, é indomável. O estado de travessia em que Gero se encontra caracteriza-se como desafiador, diante de uma possível iniciação sexual. Era preciso domar a força das águas para, enfim, mergulhar no rio de prazer que Liana lhe proporcionaria. O embate da força física do garoto com a densidade aquosa, aqui metaforizada, encontra respaldo na imaginação material

alimentada pelas águas. Ao deixar as formas contemplativas e se debruçar sobre a imagem da substância, a água torna-se, em Barbosa, a força material que emana a transitoriedade do ser. E Gero está em trânsito, o desafio de atravessar as águas simbólicas faz uma metamorfose: deixa-se o garoto para trás.

Gero se dirige ao desconhecido, e ali estava ele, no "meio do rio". "Gero era sabedor de que meio-do-rio não dava pé. Por isso, não podia interromper o nado um instante sequer se quisesse completar a travessia" (BARBOSA, 2010, p. 199). Deixar para trás o menino era doloroso, e, neste trânsito de identidade marcado por dor e prazer, o garoto sertanejo se vê desafiado. Diante da imensidão, não era possível voltar. E Gero, com todas as forças, chega enfim à outra margem. E Liana, à sua espera, conclui a tão desejada travessia.

> **Beije** essa boca suculenta, porejante... **Caldeira** de vapor, sim... **Volte** ao ventre... **Revolte-se**... **Ache**, acha, a racha!... **Tome** posse do meu ventre e **fuce, escave**... Meu terreno, meu desgosto, esse fosso... **Refocile**... **Tome** do meu ventre os goles... **Mergulhe, bamburre, nade**... [...] a prancha atirada ao solo... **O vapor a se soltar do cais**... **Os apitos**... **As maretas fugidias e roçantes.**.. Batem e voltam... Entram e saem... Despejos e despojos... Choro e riso... Roce!... Vai mocinho!... Vem... Consinta, meu anjo, que eu agora go... go... goze... (BARBOSA, 2010, p. 108; grifos nossos).

Liana é quem conduz Gero pelos regatos e poços do prazer. Ela ordena, e ele, como bom aprendiz, obedece-lhe. O fogo da caldeira que move o vapor sobre as águas é agora símbolo do prazer e do desejo de Gero e Liana. É preciso deixar o porto e embarcar nessa travessia prazerosa. Gero não só faz a travessia como mergulha e nada naquele poço de mornágua. Os apitos são os próprios gemidos e delírios do ato sexual. As 'maretas fugidias' são os movimentos frenéticos, que vão e vêm, entram e saem e conduzem os amantes ao ápice. O prazer é uma mistura de dor e satisfação expressas pelo choro e pelo riso.

A descrição do ato sexual é feita com a erotização de elementos remissivos ao hídrico. O autor é movido por uma força imaginante que lhe permite apropriar-se das mais diferentes formas da água, tornando-a elemento motivador de sua escrita. Essa apropriação ultrapassa as formas convencionais, facilmente perceptíveis e revela a materialidade substancial da água como elemento literário. Essa condição permite que a água se torne um desencadeador de outras imagens, um aporte imagético. O imaginário da água, revelado através da produção romanesca de Carlos Barbosa, faz-se através desse deslocamento de percepções.

A contemplação das águas exprime a superficialidade sensível, alcançada pelo olhar rápido e ligeiro e a simples percepção das formas. As travessias imaginárias nos levam a conhecer a profundidade das representações. A água percebida ao longo dos dois romances

desencadeia uma série de outras imagens. Ela deixa a sua forma de rio para se tornar símbolo de vida, caracterizar ações humanas; permite aos sertanejos Daura e Gero realizarem travessias existenciais. Da contemplação das superfícies a um mergulho nas profundezas, Barbosa revela o imaginário das águas em seus romances.

A cada imagem criada por Barbosa, a água é revelada como matéria substancial de sua produção literária. As águas do São Francisco se tornam poesia e revelam a importância da água para a cultura sertaneja, não apenas como matéria, mas também como elemento simbólico, capaz de se circunscrever em uma memória coletiva motivada por uma sensibilidade imaginária. As travessias de Daura e Gero mostram como a força imaginante da água desponta imagens para além da percepção superficial. Mergulhados nas profundezas de representações diversas, a água, para eles, torna-se parte integrante e reveladora de ações e sentimentos humanos. Ultrapassar as formas perceptíveis do elemento revela como o autor se coloca em ação à imaginação material. A ligação e a evocação da matéria não são apresentadas como suportes de imagens que se sobrepõem, mas como aportes que se desencadeiam em um imaginário aquático amplificado. As águas evocam, retomam significações diversas e, em Barbosa, tornam-se amplamente significativas e reconfiguram o ideário de Sertão. O *Sertão das águas* se mostra, revela-se por entre maretas e corredeiras.

4 A ÁGUA E OS COMPLEXOS IMAGINÁRIOS

> Água é denso mistério de vida e morte. (BARBOSA, 2002, p. 10).

O homem, ser cultural, histórico, social e político produz inúmeras representações simbólicas. Isso se deve ao fato de que "a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 8). Seria, portanto, a manifestação de desejos, sentimentos expressos por meio de símbolos reconhecidos e lidos em diferentes tempos. A expressão simbólica se constitui como um mecanismo de releitura do mundo. A compreensão da realidade exige um esforço que muitas vezes escapa à leitura racional. A imaginação não é mais desprezada como outrora quando era considerada a "louca da casa". Vista como uma aliada da razão, "inspiradora de descobertas", a imaginação proporciona leituras profundas de elementos que se apresentam para além de sua condição orgânica e traduzidos em símbolos embebidos de sentidos imagéticos, transcendentes, libertadores.

Os romances de Carlos Barbosa revelam a força material da água através da sua condição de transcendência. Neles, a água ultrapassa a materialidade orgânica e revela o próprio poder simbólico, sendo ela propulsora de variadas imagens e representações, as quais permitem a ressignificação do espaço sertanejo. Como elucida Gaston Bachelard, ao eleger um determinado elemento da natureza como um desencadeador[13] de imagens, é possível perceber uma fidelidade poética do autor. "Ao cantá-los, acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental" (BACHELARD, 2013, p. 126). O elemento eleito, neste caso a água, retoma as origens primitivas do homem; remonta às antigas cosmogonias e revela que o sonho se alimenta da matéria. Apresenta-se assim, a imaginação material como aquela que proporciona o constante devir, a incansável retomada de imagens circunscritas no tempo e produzidas em diferentes espaços.

A água vista para além de sua condição orgânica possibilita a percepção de um imaginário constituído coletivamente e revelado por meio de sua ambivalência: "Água é denso mistério de vida e morte" (BARBOSA, 2002, p. 50). A ambivalência aqui se expressa através da colocação da água como elemento que guarda segredos de vida e de morte. Diferentes percepções revelam

[13] Pensar em um elemento como desencadeador de imagens está relacionado com a multiplicidade de imagens, símbolos e representações que são reveladas a partir da materialidade orgânica. Como já explicitamos na seção anterior, a diferença entre imaginação formal – relacionada apenas às formas usuais, superficiais – e a imaginação material está relacionada à condição de transcendência das materialidades a partir da constituição do imaginário.

símbolos díspares constituídos a partir de um mesmo elemento. Ao longo da história da humanidade, a água se constituiu como elemento fundamental para atender às necessidades cotidianas e materiais do homem como também alimentou o imaginário humano, tornando-se um elemento propulsor de imagens diversas. Dessa forma, a multiplicidade de representações simbólicas atribuídas à água, as quais sempre estiveram inscritas em um inconsciente coletivo[14], que vez ou outra é acionado para revelar imagens que se aproximam pelos significados que apresentam e se distanciam pelas circunstâncias em que foram produzidas.

A marcante presença da água nos romances de Barbosa revela imagens que se consagram e que constantemente são retomadas e reinventadas. Tal percepção é denominada por Gaston Bachelard de complexos imaginários e, para ele, "os complexos são signos culturais, que viram figuras de retórica. Pode-se dizer que um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro" (2013, p. 20). A imagem apreendida apresenta uma força inspiradora capaz de revelar um conjunto de símbolos que se transfiguram e se refazem a cada percepção. Por essa razão, pode-se afirmar que os complexos associam o que aparentemente está dissociado, permitem releituras e se revelam a partir de pequenas percepções. Além disso, os complexos imaginários se apresentam sempre ambivalentes, podendo revelar diferentes interpretações e retomar mitos primitivos ou até mesmo imagens literárias de outros tempos.

Nos romances de Barbosa, inúmeras imagens motivadas pela presença da água eclodem das narrativas e nos fazem perceber os complexos imaginários. Ressaltamos que a água em sua condição ambivalente permite perceber símbolos de vida e de morte. Essa amplitude de interpretações permitirá uma análise pontual de alguns aspectos com os quais a água interage – o vapor; e se apresenta – correnteza, análises a serem feitas adiante. A nossa viagem se intensifica, o cais se aproxima, as trouxas já não são as mesmas.

4.1 PARA ALÉM DO SERTÃO: O VAPOR E SUAS SIMBOLOGIAS

O Sertão constituído como lugar da fome e da miséria é uma imagem que se desvanece e não representa a pluralidade de um espaço que foi construído, descontruído e reconstruído inúmeras vezes ao longo da trajetória da historiografia da literatura brasileira. O espaço apresentado nas narrativas de Barbosa não se resguarda de uma visão pessimista e estereotipada,

[14] A noção de inconsciente coletivo parte da ideia de representações simbólicas construídas por povos diversos situados em diferentes tempos e espaços (BACHELARD, 2013).

vez ou outra ocorre um escape: “Aprovação de viver com sede com água tão próxima talvez faça a terra ir além das rachaduras e esfarelar-se em fino pó” (BARBOSA, 2002, p. 49). É constante o embate entre a seca e as águas, e essa dualidade se fará presente ao longo de ambos os romances e permitirá que a água se torne o elemento motivador de imagens e símbolos.

Do mundo sertanejo, surgem os elementos que possibilitarão a construção dos “complexos imaginários” de Barbosa. A cultura ribeirinha nutrida pelo São Francisco é amplificada, ampliação que permitirá um deslocar-se para além do Sertão e com que se construirá um denso imaginário. O romance *A dama do Velho Chico* apresenta a figura do vapor como o apogeu da navegação do rio São Francisco e também como símbolo marcante da cultura ribeirinha. O vapor como símbolo revela um número significativo de imagens, as quais permitirão que ultrapassemos as fronteiras sertanejas e alcancemos outros espaços.

Carlos Barbosa, ao trazer para sua narrativa os tempos áureos da navegação a vapor no rio São Francisco, transforma o navio de água doce em personagem; tal embarcação não surge apenas como elemento cenográfico, mas rompe a barreira de um ser inanimado e se transforma em coparticipante da narrativa. Nota-se uma personificação do navio à medida que ele se torna elemento simbólico, que ultrapassa o espaço, redimensiona o Sertão. Por fazer parte do imaginário ribeirinho e ser desejado, esperado e admirado por todos, o vapor encanta, seduz e alimenta sonhos. Os grandes barcos do São Francisco são apresentados de forma grandiosa, e o autor cria uma atmosfera propícia através de metáforas e construções linguísticas que evidenciam a grandiosidade dos barcos a vapor, bem como o fascínio que eles despertavam nos ribeirinhos.

Várias são as imagens e representações criadas por Barbosa para inserir o vapor ao longo da narrativa, e tais imagens revelam simbologias que nos permitem apresentar o vapor como integrante do imaginário aquático aqui estudado. Em meio a tantas alusões, a busca inicial no verbete ‘barca’, no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2015), revelou que a imagem da barca está atrelada à ideia de viagem, de travessia, tanto para os vivos como para os mortos: “A vida presente também é uma navegação perigosa. Desse ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de *segurança.* Favorece a travessia da existência, como das existências” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 122). O vapor analisado a partir do signo da barca, uma vez que ambos transitam sobre as águas, revela a sua condição de elemento desejado, idealizado como aquele que faz a travessia, que possibilita aos sertanejos a oportunidade de conhecerem outras terras, outras paragens.

A viagem de vapor é considerada uma ponte entre dois mundos: em um extremo, o *Sertão das águas* são-franciscanas e de terra árida; no outro, o incerto, idealizado de belezas e

frescores. A idealização do que se escondia na curva do rio alimentava os desejos e as aspirações do povo ribeirinho, que, ao correr ao porto para apreciar a chegada do vapor, se imaginava embarcando em um deles. Lançar-se sobre as águas, seguindo a correnteza, era deixar-se conduzir sem receio a uma possibilidade de um novo lugar. A partida sobre as águas permitia invadir um novo mundo e ser invadido por ele. Barbosa ilustra essas aspirações ribeirinhas no trecho que Avelino conversa com Daura e Missinho:

> [...] quanto mais viajo neste rio, reparo que o sonho maior das pessoas nesses lugarejos e cidades não é que chova muito, que os peixes saltem dentro das canoas, que a criação dobre em um ano: é viajar de vapor! [...] parece que adivinham um mundo de maravilhas depois do fim do rio. Com tudo verde, chuva toda semana e leite a escorrer das pedras. (BARBOSA, 2002, p. 82)

A viagem de vapor era, então, o sonho maior das pessoas, superava até mesmo a chuva, o aumento na criação e a fartura de peixes. Viajar era vislumbrado como uma possibilidade de mudança, uma alteração da realidade vivida naquelas terras, que, mesmo sendo molhadas pelo rio, viviam sob sol intenso e clima seco. Pensar que, ao embarcar no vapor, seriam conduzidos a uma nova terra, a um mundo paradisíaco retoma o mito da Terra Prometida. Um lugar caracterizado "com tudo verde, chuva toda semana e leite a escorrer das pedras" faz uma relação direta com a Terra Prometida da Bíblia, o paraíso, para o qual os Hebreus deveriam migrar ao serem libertados do Egito. "Javé disse: 'Eu vi muito bem a miséria do meu povo que está no Egito. Ouvi o seu clamor contra seus opressores e conheço os seus sofrimentos. Por isso, desci para libertá-lo do poder dos egípcios e para fazê-lo subir dessa terra para uma terra fértil e espaçosa, terra onde corre leite e mel'" (Êxodo, 3, 7-8).

Há uma proximidade entre essa passagem do romance e o texto bíblico, pois ambos revelam uma terra onde o sofrimento raramente ou nunca existirá. Os ribeirinhos encontram no vapor o elemento de partida para uma nova vida, para um mundo imaginado; sonham não apenas em embarcar no vapor, mas sentem prazer por estar em uma obra humana de tamanha grandeza e vivenciar a sensação de superioridade das águas são-franciscanas. Embarcar em um vapor sugeria uma liberdade jamais sentida. Como os ribeirinhos convivem com a secura da terra mesmo com a presença do rio, algumas vezes chegam a perder a esperança de dias melhores e constroem, no imaginário, um vapor que lhes possibilite anular as relações estabelecidas com essa realidade sofrível. O vapor alimenta-lhes uma nova esperança. Sonha-se com um lugar além, supostamente superior ao cenário sertanejo. O vapor é a ponte entre o Sertão e a "terra prometida".

Para Zilá Bernd (2007, p. 628), o mito da terra prometida "tem por referência a representação do Éden, lugar onde a bíblia situa o Paraíso Terrestre". É importante ressaltar que outras civilizações construíram a imagem do paraíso. Segundo Golf, citado por Bernd, algumas sociedades da Austrália Central e povos da África e entre os índios Guaranis acreditavam na existência de "uma terra sem males, a terra da imortalidade e do repouso eterno [...], o paraíso que procuraram é o mundo restaurado na sua beleza e glória inicial" (BERND, 2007, p. 628). A ideia de uma terra paradisíaca expressa um desejo sempre renovado: a esperança de retomada do espaço edênico.

Na citação de Barbosa, existem alguns elementos que remontam ao paraíso almejado pelos ribeirinhos. A fertilidade da terra é expressa através do "com tudo verde" e "chuva toda semana". O leite a escorrer das pedras representa a fartura de alimentos, e a constante retomada do mito está pautada no fascínio pela restauração do Jardim do Éden. Com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, "funda-se o mito da nostalgia Adâmica, ou seja, o fascínio pela restauração da unidade primordial e a saudade do paraíso perdido" (BERND, 2007, p. 628). A nostalgia adâmica é expressa pelo desejo de retomada do "solo sagrado".

Ao esboçar alusões ao mito da terra prometida, Carlos Barbosa possibilita uma visão salvífica inscrita na imagem imponente do vapor. Seria o vapor o condutor, o guia, aquele que permitiria conhecer o paraíso perdido. Podemos, assim, atestar um caráter divinatório atrelado aos barcos a vapor. É retomada a ideia de que o paraíso perdido poderia ser restabelecido e, em *A dama do Velho Chico*, caberia ao vapor fazer com que os ribeirinhos migrassem para essa nova terra. Outra alusão à possibilidade de um paraíso perdido é descrita através da apreciação feita por Daura do pôr do sol:

> Visto da margem direita, onde o vapor estava ancorado, o pôr-do-sol no São Francisco era um espetáculo de evolução precisa e lenta, de **cheiros e cores** fortes e inesquecíveis. [...] Neste quadro, o avermelhado sol, seguia despejando prodigamente seus raios sobre o leito do rio. O ondular levíssimo das águas agora plúmbeas refletia luz branca em fachos luminosos de baixo para cima. O contraste de luzes e cores prendia a atenção dos passageiros. [...] E em sua curvatura dócil, rumo aos grotões da terra ao oeste, **o sol febril irradiava imensos fachos de fogo no horizonte, produzindo incêndios nas serras, visões do perdido Eldorado**. (BARBOSA 2002, p. 92, grifos nossos).

As visões do perdido Eldorado são percebidas pela mistura de cores que compõem o quadro "pintado" às margens do São Francisco. O contraste entre os raios do sol e as águas do rio proporciona um espetáculo apreciado a bordo do vapor. O sol, ao se despedir, incendeia com cores vivas e vibrantes o horizonte. As serras tornam-se douradas, parecem queimar e

revelam um possível mundo "perdido", desejado por aqueles que contemplam esse espetáculo da natureza. "Cheiros e cores" compõem a cena descrita, uma mistura de sensações e desejos forma uma atmosfera que impele os passageiros à contemplação de uma realidade outra. As águas e as luzes compõem um contraste que reflete os desejos de alcançar um novo mundo.

A expressão *El dorado* vem do espanhol e significa "o dourado" e, de acordo com o *Dicionário Aurélio,* configura um "local pródigo em riquezas e oportunidades (FERREIRA, 1999, p. 723)". A construção de narrativas sobre a existência do Eldorado está relacionada com a Terra Prometida. "Trata-se de um mundo perfeito, onde as fadigas humanas são atenuadas" (BERND, 2007 p. 236). Vislumbrar um novo mundo, um lugar paradisíaco, sempre esteve presente no imaginário humano. Essas retomadas da Terra Prometida e do Eldorado no romance de Barbosa deixam perceber como o autor busca traduzir, por meio de imagens e símbolos, o encanto despertado pelo vapor nos ribeirinhos. Na perspectiva de conseguir chegar a outro mundo, o paraíso perdido seria alcançado por intermédio do vapor. Seria ele o responsável por fazer essa travessia. É evidenciado o quão grande é o vapor; ele transcende a sua condição de meio de transporte e se torna o portador de novidades, aquele que permite sonhar e esperar por uma terra sem males, sem seca, "com leite a escorrer das pedras".

O vapor é caracterizado como um elemento que transcende o Sertão são-franciscano, construção que o eleva ao patamar de universo extraordinário. Os grandes barcos são vistos como aqueles que conduzem os ribeirinhos a uma realidade sonhada e desejada; esta condição transcendente é construída a partir da imagem da terra prometida. Mas outras imagens mitológicas relacionadas não somente com o mito bíblico são percebidas ao longo das narrativas, e algumas delas estão diretamente relacionadas aos barcos a vapor. Aos poucos, pode-se perceber que, ao figurar o vapor como o grande barco que encanta, Barbosa revela uma realidade cultural na qual os barcos se inserem e se apresentam como uma espécie de mito sertanejo. Ao ser equiparado a figuras míticas circunscritas em diferentes tempos e espaços, o vapor seria transposto do universo real para o campo do imaginário popular.

Mircea Eliade, em *Mito e realidade,* afirma que "mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares" (1972, p. 11). A partir de certa perspectiva mitológica, o vapor passa a ser olhado sob os aspectos culturais, históricos e sociais. É na condição múltipla e pluralista que o navio de água doce permitirá comparações. O transportador de sonhos e esperanças possibilitava encontros e despedidas, e lágrimas e sorrisos compunham as lembranças das viagens. Daura vive em constante êxtase, ao lembrar a viagem feita até Bom Jesus da Lapa:

> Daura sorriu ao imaginar a viagem de vapor que fizera até a Lapa [...] Queria tanto viajar de novo [...] sonhava ir de vapor [...] deslizar por sobre as águas imitando Jesus, o que era algo indescritível para ela. Voar devia ser bem parecido. Estar afastada da terra, ver o mato de longe. Estar no meio do rio era parecido com voar, tinha certeza. E voar era bem melhor que viajar, pensando dessa forma. Daura queria voar de novo, para além do morro da Lapa. Tantos lugares ela ficara sabendo que existiam subindo o rio e mais pra lá ainda. Suspirou. Queria tanto afastar-se das perturbações que ultimamente a acassoavam. Ir para bem longe dali de vapor.(BARBOSA, 2002, p. 15).

Nesse trecho, Daura descreve suas sensações ao viajar sobre as águas. Tamanho é o encantamento que a sertaneja compara o ato de viajar de vapor com o andar de Cristo sobre as águas. Essa comparação ou, talvez, metáfora dá a entender que, para Daura, andar por sobre as águas só seria possível a seres divinos como Jesus. Ao ser humano comum, andar sobre as águas só é possível por intermédio de uma embarcação. Por ser grande, majestoso e espetacular aos olhos do ribeirinho, o vapor ganha uma nova conotação: é a máquina milagrosa, capaz de aproximar os homens do filho de Deus. O que seria algo inimaginável se torna possível pelo intermédio dos grandes barcos.

Segundo a Bíblia (João 6, 16-21), Jesus andou por sobre as águas para encontrar com os seus discípulos e acalmar a ventania que os amedrontava. A viagem de vapor proporcionava àqueles que dela podiam desfrutar a *chance* de serem imitadores de Jesus. Daura pôde experimentar essa proeza de chegar perto de Cristo durante a viagem que fizera até a Lapa. A sensação descrita por ela faz daquela viagem a oportunidade para que os homens experimentem sensações jamais sentidas. Além de andar sobre as águas, a viagem permite a sensação do voo. A qualidade de fluidez da água cria essa ideia dimensional do voo. O afastamento da terra e a própria altura dos barcos aproximam a viagem nos navios são- franciscanos do voo panorâmico dos pássaros e da sobreposição às águas. O vapor, ao transcender as águas são-franciscanas, acalentava Daura, que o imaginava como um meio de fuga da realidade. E voar era experimentar prazeres jamais sentidos, era se afastar de uma realidade que a sufocava para um imaginário agradável, longe das perturbações.

Viajar por sobre as águas rouba a matéria da terra; é deixar-se levar e ser conduzido pela força das correntezas, embalado pelas marolas. As águas nos deixam na superfície, livres das profundezas. Está em um vapor “era uma perspectiva inédita e assustadora. Não estar com os pés no chão, no meio do rio, sobre aquela imensidão de água corrente” (BARBOSA, 2002, p. 87). Assim como encanta, a experiência da viagem também assusta. As águas sempre são misteriosas, guardam as incertezas da desventura, do desconhecido, do profundo, do maleável. O vapor parecia vencer o medo, impunha-se sobre as águas e aniquilava a correnteza. No

retorno da viagem, Daura e sua família "[i]am pisar no chão, estranhados que ficaram com aquele piso semovente e com o cavalo de ferro escorregando e bufando sobre o rio. A beleza e o encantamento do começo da viagem transformaram-se em cansaço, muito por conta do aperto e das más condições que a maioria enfrentou na segunda classe" (BARBOSA, 2002, p. 114).

Entretanto o encanto despertado pela viagem se sobrepõe às más condições daqueles que estavam na segunda classe. A falta de conforto não tinha relevância diante do prazer de navegar rio a fora. Em *A dama do Velho Chico*, algumas das representações criadas por Barbosa remetem-nos a um vapor fora do comum, "uma estranha invasão férrea a perturbar a paragem" (BARBOSA, 2002, p. 11). Nesse pequeno trecho, o vapor é apresentado como um "invasor" a perturbar a calmaria. Ao ser caracterizado como um estranho que invade a realidade sertaneja, o vapor se aproxima de outra dimensão. Sua chegada acelerava os ritmos do lugar, despertando no ribeirinho o encantamento de se encontrar com algo extraordinário. Esta "estranha invasão" que perturba e encanta é uma das primeiras imagens que surgem para fazer com que o vapor vá além do leito do São Francisco e passe a fazer parte de um universo feérico que redimensiona a realidade ribeirinha.

O Sertão fica inquieto com a chegada do "invasor". As tarefas do cotidiano são abandonadas, "o povo da rua chegava até as portas das residências, [...] já limpando mãos, tirando aventais, calçando alpercatas, fechando portas" (BARBOSA, 2002, p. 12), todos se dirigindo ao porto. Precisavam vislumbrar a atracação daquele visitante inesperado. A população se reunia no porto como uma plateia a prestigiar o grande astro dos palcos aquosos do São Francisco. Para aqueles homens e mulheres, a chegada dos navios de água de doce assim parecia:

> Um espetáculo imantado aquela confusão de apitos, fumaça, guinchos e batidas da roda gigante e suas pesadas pás nas águas do rio; as brancas maretas surgindo de debaixo das pás e das laterais do casco do vapor formando duas alas espumosas, divergentes, atordoantes. (BARBOSA, 2002, p. 13).

Conforme expresso no trecho acima, a chegada do vapor é denominada de "espetáculo", por romper com a rotina, alterar a realidade. Várias são as cenas que compõem esse espetáculo encantador. A composição da cena desperta nos espectadores a magia, a fantasia e o sonho. A maneira como é descrita a imagem do vapor a movimentar-se sobre as águas apresenta detalhes minuciosos. A fumaça lançada pelo vapor se assemelha aos efeitos especiais dos grandes espetáculos artísticos; os sons de apitos e as batidas da roda nas águas compõem a trilha sonora, que é coreografada pelas brancas maretas que surgem das laterais. Como dançarinas, as

pequenas ondas parecem bailar, ladeando o grande barco, que é a estrela maior dos palcos são franciscanos.

A chegada do vapor fazia com que os ribeirinhos rompessem com o marasmo cotidiano no qual estavam mergulhados. A labuta e a fadiga do trabalho com uma terra seca e árida eram aliviadas com a apreciação da exuberante chegada:

> O vapor riscava a face lustrosa do rio, crescia sobre as águas, avançava por dentro dos olhos e trancava o peito da multidão.
>
> O tempo silenciava seus gongos.
>
> Até que o encanto se quebrava com a batida seca das pranchas de madeira no barro do porto. (BARBOSA, 2002, p. 13).

A exuberância do vapor continua a encantar a população ribeirinha. Ele parece exibir-se diante dos olhos daqueles que estavam a prestigiar a magistral chegada. O encanto causado pelo vapor prolonga-se, o tempo parece parar. O uso das formas verbais no pretérito imperfeito do indicativo (riscava, crescia, avançava, trancava, silenciava e quebrava) denota um passado ainda não concluído, ou seja, o encanto não se quebra quando as pranchas batem no barro do porto; ele se expande, levando o público presente a vislumbrar a apresentação memorável. Além disso, o emprego do pretérito imperfeito enuncia fatos já ocorridos e ao mesmo tempo transporta-nos mentalmente para o momento em que ocorrem, possibilitando-nos a visão daquelas ações da mesma forma como iam acontecendo. Somos conduzidos a vivenciar, juntamente com os ribeirinhos, o espetáculo que o vapor realizava ao atracar. Ele parecia ter vida própria: corta o leito do rio, cresce diante dos olhos; “o peito da multidão” parecia ficar inerte diante de tamanha exuberância.

A natureza parava para contemplar o grande espetáculo que fazia o barranco tremer, mexendo com as estruturas do ribeirinho. A nobreza do vapor rompia com os ritmos do lugar, todos eram envolvidos por outra gravidade, repleta de fascínios e desejos. O tempo não tinha dono ali às margens do Velho Chico. O vapor seduzia com a fantasia da perfeição, inspirava desejos de romper com a realidade cotidiana. Sua presença modificava o mundo dos sertanejos. Naquele momento, aquele povo era alcançado por novas perspectivas. Ao silenciar os gongos do tempo, fazendo com que toda a movimentação fosse cessada, o vapor parece causar um fascínio perturbador, que é quebrado com a batida seca das pranchas; tudo volta a movimentar-se. Todos ali nas margens do São Francisco eram tomados por uma paralisia encantadora, o vapor tinha o poder de fazer com que o tempo se congelasse, prendendo todos na eterna

observância de sua exibição. A figura do vapor rompe com os limites sertanejos; a cada imagem que se percebe, há uma transgressão da realidade.

A imagem do vapor movimentava a vida dos ribeirinhos. Sua imponência levava-os a desejar transformações na própria vida. Sobrepor-se à seca como o vapor se sobrepunha às águas, era desejo de todos. A caracterização do vapor como um ser mitológico, fora do mundo cotidiano do Sertão é percebida como mais forte quando o autor afirma: "O vapor era um **titã**." (BARBOSA, 2002, p. 13, grifo nosso). A imagem do vapor evocada ao lado do titã faz transparecer um símbolo de força.

Segundo Commelin (1967), em seu livro *Mitologia grega e romana*, os Titãs foram 12 deuses que nasceram no início dos tempos, sendo os ancestrais dos futuros deuses do Olimpo e dos próprios mortais. Filhos de Gaia[15] e Urano[16], os titãs representam as transformações cósmicas dos primeiros tempos. As mitografias contam que, no início dos tempos, Urano mantinha os titãs presos no ventre da mãe. Insatisfeita com a situação, Gaia se revolta e instiga os filhos a lutarem contra o pai. Cronos[17], o titã mais jovem, assume a frente dessa batalha e tenta destronar o pai, e, usando uma foice, castra-o. Como vence a luta, Cronos é aclamado como rei pelos demais titãs. Após mutilar e derrotar Urano, Cronos reinou e tornou-se um pai terrível para seus filhos. Seu poder e o de outros titãs sobre o mundo findaram após eles terem sidos derrotados por Zeus, o futuro chefe dos deuses olímpicos.

Traçar um paralelo entre o mito grego dos titãs e o vapor evidencia ainda mais a grandiosidade dos vapores. Por serem gingantes, os titãs simbolizam "a primeira etapa da gestação evolutiva; os cataclismos através dos quais a terra prepara-se para tornar-se o lugar propício, onde se estabelecerá a vida dos humanos" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 886). Os vapores, por sua vez, são símbolos da modernidade que chega ao Sertão. O vapor é algo **fenomenal**, metálico, **gigantesco**, **parido pelas artes do homem** para servi-lo nos confins do mundo (BARBOSA, 2002, p. 13; grifos nossos). As dificuldades para se lançar um vapor nas águas do São Francisco eram imensas. Como observa o próprio autor, as peças eram transportadas uma a uma em carros de boi e lombo de cavalo. Os gastos eram grandiosos, equivalendo à imponência dos vapores. O vapor nasce como produto das diversas habilidades humanas, ou seja, como fruto de sua engenhosidade. É um filho parido para servir aos

[15] Na mitologia grega, Gaia representa a Terra, é a mãe universal de todos os seres.
[16] Urano, entre os gregos, era considerado como o Céu. Casou-se com Gaia. Teve quarenta e cinco filhos com várias mulheres.
[17]Cronos era o mais jovem dos titãs. A pedido de sua mãe, tornou-se senhor do Céu, castrando o pai com um golpe de foice. Casou-se com Reia com quem teve seis filhos. Com medo de ser destronado, engolia seus filhos assim que nasciam.

progenitores, nas partes mais ignotas da terra. O Sertão baiano, muitas vezes esquecido, abandonado, foi cenário de um dos mais belos períodos da navegação realizada no São Francisco.

Em seguida à comparação aos titãs, o autor diz que "no porto [o vapor] era como se fosse uma **arca de Noé**" (BARBOSA, 2002, p. 13; grifos nossos). Surge aqui outra imagem bem emblemática que nos leva a pensar, mais uma vez, na grandiosidade do vapor. A arca de Noé era um barco de dimensões gigantescas, construído por Noé para abrigar sua família e um casal de cada ser que habitasse a terra, pois Deus enviaria um dilúvio que duraria 40 dias e 40 noites, e somente os viventes que estivessem na arca seriam salvos. No início da criação, a água é apresentada como sinal de vida, uma extensão do espírito do próprio Criador; ela reaparece no dilúvio como símbolo de destruição e de regeneração. As águas do dilúvio, que cobriram os mais altos montes, iriam purificar a terra da maldade dos homens. Noé foi o escolhido para construir a arca, o grande barco que abrigaria todos os elementos necessários para o recomeço da vida terrestre. A arca "é símbolo da morada protegida por Deus e salvaguarda das espécies; [...] uma espécie de santuário móvel, garantindo a aliança entre Deus e seu povo" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 73). Um casal de cada espécie foi colocado na arca como garantia da retomada da vida cíclica, Deus estabelece uma aliança e garante, assim, a reconstrução da vida a partir das espécies ali protegidas.

Ao comparar o vapor à arca de Noé, Carlos Barbosa emprega a expressão "como se...", o que nos permite analisar este pequeno trecho a partir dos postulados teóricos de Wolfgang Iser. A expressão *como se* aciona o que Iser denomina atos de fingir, anunciando que vai haver uma alteração do imaginário. Imagina-se o vapor como uma arca de Noé, devido a algumas características em comum entre os dois elementos. Esta comparação entre o vapor e a arca, intermediada pelo *como se*, nos faz perceber que "a mobilização do imaginário, irrealiza o mundo do texto para que emerja uma 'fantasia perceptível' que permite ver o não-existente como uma realidade" (ISER, 1996, p. 268-269). O texto literário "irrealiza" o mundo real e permite a percepção do imaginário. A partir disso, o vapor é visto como um elemento que compõe o real perceptível, mas, ao compor o texto literário de Carlos Barbosa, tal embarcação é conotada das mais diversas formas e acaba por reinventar o mundo sertanejo.

O vapor assim percebido faz com que o leitor experimente o imaginário e perceba o real "mais-real-do-que-o-real". Em sua grandiosidade, o vapor sempre encantava os ribeirinhos e exercia imenso fascínio, no entanto, ao compará-lo à arca de Noé, o autor permite visualizá-lo em dimensões gigantescas. Tudo isso porque "o texto literário se origina da reação de um autor ao mundo e ganha caráter de acontecimento à medida em que traz uma perspectiva para o

mundo presente que não está nele contida" (ISER, 1996, p. 11). O autor, diante do universo ribeirinho, busca se apropriar de alguns elementos para compor a narrativa e os apresenta de forma que permita revela outro mundo. O vapor como arca de Noé é assim apresentado para acentuar ainda mais o caráter fascinante, grandioso e até mesmo divinatório atribuído a ele.

No relato bíblico, as águas do dilúvio se tornam sinal de morte e destruição. Toda a terra seria coberta pelas águas e, assim, todo ser vivo seria morto e se restabeleceria uma nova vida a partir dos seres vivos que estavam na arca. No romance de Barbosa, as águas do São Francisco continuam a ser sinal de vida e, sobre elas, o vapor trafega e torna-se sinônimo de fuga, de salvação. Além da grandiosidade que os aproxima, o vapor e a arca apresentam-se análogos no que se observa quanto aos passageiros. Em ambas as embarcações, o acesso não era facultado a todos: à arca subiram os viventes que seriam responsáveis pela perpetuação da vida terrena, ao vapor adentravam aqueles que tinham condições de pagar por uma viagem. Somente os escolhidos, por Deus ou pelo dinheiro, tiveram a oportunidade de embarcar. Os demais ficaram às margens apenas na observância dos que se salvariam ou daqueles que poderiam experimentar o sonho de viajar a vapor.

As diversas representações presentes nos romances de Barbosa intensificam a imagem do vapor como um elemento onírico, que transita entre o sonho e a "realidade". Navegar rio acima era uma esperança de salvação, uma *chance* de livrar-se da secura que castigava o povo e a terra sertaneja. Sonhar é acreditar na possibilidade de transgredir, de conhecer o mundo, após a curva do rio: um mundo desejado; e o vapor seria o paralelo entre o Sertão e o imaginário. Barbosa constrói sua narrativa, dando aos navios de água doce um caráter divino que os aproxima dos deuses gregos.

Os ribeirinhos acreditavam que o vapor fosse "um mensageiro do outro mundo" (BARBOSA, 2002, p. 13). Com essa conotação, percebe-se que ele fazia parte de um universo bem diferente: de riquezas, luxos e requintes, um ambiente que contrastava com o cenário sertanejo. Esse pequeno trecho traz outra imagem forte: sendo o vapor um mensageiro desse mundo distante e diverso, observa-se novamente uma comparação com os grandes mitos, a qual parte da imagem do mensageiro. Commelin (1967) acredita que os mitos estão presentes em todas as culturas e situam-se entre a razão e a fé. É comum, entre os vários mitos que compõem culturas diferentes, a figura do mensageiro, aquele que circula entre os homens e os deuses. Essa característica comum deve-se ao fato de que "povos separados no espaço distantes no tempo, diferentes culturas produziram imagens, figuras míticas [...] muito semelhantes" (ROCHA, 1994, p. 43).

Para Reginaldo Prandi, na obra *Mitologia dos Orixás*, (2001) existe no panteão africano a figura de Exu, o mensageiro dos orixás, que trafega tanto pelo mundo material *(Aiyé*), habitado pelos homens e por todos os seres viventes que conhecemos, como pelo mundo sobrenatural (*Orun*) onde vivem os orixás, entidades afins e almas dos mortos. O fogo é o elemento do mensageiro africano, que traz consigo o falo como objeto para representar e simbolizar a sexualidade.

Na narrativa de Barbosa, o vapor apresenta algumas características que o aproximam do orixá africano. Assim como Exu trafega entre dois mundos bem distintos, o vapor, ao cortar o leito do São Francisco, transita entre o Sertão e um mundo imaginado e desejado pelos sertanejos. O fogo, que é o elemento de Exu, é o responsável pela movimentação dos vapores. Além dessas características, é possível fazer uma relação do falo trazido por Exu, que representa a sexualidade, com a chaminé do vapor (símbolo fálico), que é utilizada por Barbosa para representar a explosão do desejo sexual de Avelino, o incestuoso tio que se aproveita da morte do irmão, Dualdo, o pai de Daura, para se aproximar da família enlutada, com o intuito de saciar seus desejos mais íntimos: ”[...] o desespero tomou conta de Avelino. Seu sexo rebelara-se aos comandos de recolhimento. [...] ali estava o bruto, ereto e fumaçando feito a chaminé do *Benjamim Guimarães*” (BARBOSA, 2002, p. 160; grifo do autor).

A figura de um ser intermediário entre os deuses e os homens está presente em outras culturas. Na mitologia grega, Hermes, deus dos viajantes, era o mensageiro dos deuses. Mercúrio, na mitologia romana, figurava como mensageiro e também era o deus do comércio. Ambas as figuras representam a ligação direta entre viagem, comunicação e comércio. São esses aspectos que possibilitam a proximidade com o vapor. Os navios são-franciscanos marcaram o apogeu do comércio realizado nas águas do rio São Francisco. Neles, eram transportados os alimentos que abasteciam as cidades ribeirinhas; conduziam centenas de viajantes ao longo do rio; traziam correspondências de parentes distantes.

Ao acompanhar as trilhas traçadas por Barbosa para apresentar o espetacular mensageiro das águas são-franciscanas, somos convidados a conhecer as várias faces do vapor: uma que invade e perturba; outra que se exibe como espetáculo e encanta como um ser fantástico. Por ser grande e majestoso, aproxima simples mortais, e ele próprio, de Jesus, o Salvador. Por fim, ficamos diante de um grande mensageiro, que, como Exu, Hermes e Mercúrio, transita entre mundos distintos, promove o comércio e transporta viajantes. Aos vapores é atribuída a característica de um ser extraordinário que permite perceber o Sertão como um espaço que se redimensiona, que se expande para além das margens do São Francisco.

4.2 ÁGUAS DE VIDA E DE MORTE: A DUALIDADE IMAGINÁRIA

As variadas formas através das quais o imaginário das águas se manifesta nos romances de Carlos Barbosa apresentam-no como um escritor que invoca a materialidade líquida das águas como força poética a acionar as imagens que figuram em sua escrita. A nossa viagem se direciona pelas imagens marcadas pela dualidade: as águas símbolos de vida, águas símbolos de morte. À água estão atreladas as mais variadas simbologias e, diante dessa amplitude imagística, Barbosa constrói imagens marcadamente duais, como se percebe na oposição entre rio e correnteza e como a água representa as duas faces da morte: horripilante e desejada.

Pensar nas imagens aquáticas reveladas nos romances estudados nos direciona aos complexos imaginários, já explorados anteriormente, mas que ainda podem ser percebidos em outras imagens. Um pequeno recorte histórico-cultural da água nos revelará as múltiplas simbologias atribuídas a esse elemento. As histórias de Daura e de Gero continuam a conduzir essa viagem através das águas do São Francisco, revelando as dualidades desta travessia: o Sertão árido, castigado pela seca e, ao mesmo tempo, úmido, abençoado pelo São Francisco.

A ciência evolucionista ou darwinismo, caracterizada por defender a tese de que os seres vivos sofrem alterações e se adaptam a diferentes *habitats* por meio da seleção natural, postula que os primeiros seres vivos originaram-se na água. Hugo Fortes, em seu trabalho, *Poéticas liquidas: a água na arte contemporânea* ([2006]2009), afirma que gases e vapor compunham a atmosfera da terra há milhões de anos e as constantes tempestades que atingiam o planeta preencheram as partes mais baixas da terra, formando assim os oceanos, onde provavelmente teria surgido a vida e, posteriormente, os anfíbios, répteis, aves e mamíferos. A presença da água na formação do mundo e da vida não comparece apenas na ciência, mas em várias cosmogonias de diferentes civilizações.

A mitologia das águas, nas mais diversas culturas, revela a água como elemento formador do universo e da própria vida. Na cultura judaico-cristã, a água é abordada a partir de inúmeras simbologias e significações. O livro do Gênesis na Bíblia, ao tratar sobre a criação do mundo, relata: “No princípio, Deus Criou o Céu e a Terra. A terra estava sem forma e vazia, as trevas cobriam o abismo e um vento impetuoso soprava sobre as águas” (Gênesis, cap. 01, ver. 1-2). Deus cria o céu e a terra e só em seguida a luz, as estrelas, as plantas, os animais e finalmente o homem. No texto bíblico, há referências à criação de todas as coisas, porém não se encontra nenhuma citação que se refira à criação da água. A água seria, portanto um elemento preexistente, original, parte do próprio Deus Criador.

Os Evangelhos revelam que vários milagres de Jesus se realizam através das águas. A transformação da água em vinho e o andar sobre elas demostram o poder de Deus e a estreita ligação entre a água e o divino. Jesus lava os pés dos discípulos em um ato de humildade, revelando o poder purificador da água. Essa mesma purificação é retomada no batismo cristão, no qual o toque da água no corpo faz renascer um novo ser, agora livre da mancha do pecado original. Ainda na cruz, jorram água e sangue do peito de Cristo transpassado por uma lança romana. No sacramento da comunhão, esses dois elementos, água e sangue, se ligam reafirmando a conversão cristã.

Diante de tantas significações, também na escrita de Barbosa podem ser ressaltadas inúmeras imagens da água, em seus mais diversos aspectos. A água como matéria poética e literária é responsável por nos reportar a imagens de outros tempos, as quais revelam os complexos imaginários, ou seja, a retomada de mitos e imagens literárias. Pensar na dualidade aquática construída por Barbosa levou a uma análise das abordagens do rio e da correnteza como elementos díspares e, ao mesmo tempo, interligados. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), a correnteza do rio simboliza a corrente dualista da vida e da morte. A correnteza é marcadamente expressa nos escritos de Barbosa.

O romance *A dama do Velho Chico* apresenta imagens frágeis da correnteza. Ao longo do romance, existem apenas duas passagens nas quais a correnteza é focalizada. Esse número reduzido de imagens, no entanto, fornece alguns aspectos fortes para marcar a dualidade. A correnteza representa a vida a correr pelas águas, mas também pode provocar mortes quando muito intensa. Nesse eterno embate, as águas seguem seu caminho a proporcionar vida e morte. Na epígrafe do primeiro capítulo de *A dama do Velho Chico,* o autor apresenta a ação da força do rio sobre as margens.

> Quando o rio faz a curva
> ataca feroz o barranco
> revolve o leito, a água turva
> altera o canal, no arranco
> o tempo geme, se recurva
> perde o equilíbrio, sente o tranco.
> Vem de longe, assim. (BARBOSA, 2002, p. 9).

No contorno das curvas, a correnteza é aqui apresentada como esta força feroz que ataca o barranco, é ela que movimenta o rio, que faz com que as águas corram, vencendo obstáculos. Esse ataque, aqui expresso, derruba terra dentro do leito, que altera o canal e é levada pela correnteza rio a fora. O leito, ao ser revolvido, ganha novo tom: uma água amarronzada pela terra. De águas barrentas, o rio corre e altera a aparência de suas margens. O deslizar das águas

dá o molde às terras que margeiam o rio, e este eterno embate é um fator que coloca em risco o curso d'água, uma vez que a terra arrastada pela correnteza forma bancos de areia, dificultando a navegabilidade. A mesma correnteza que dá vida ao rio também coloca em risco a vida do curso d'água. A cada ataque, o barro despenca, o leito se torna raso, o rio vai-se entupindo, e a ação do homem tem acelerado esse processo.

A correnteza metaforizada como um ser indomável é a responsável por alterar a beira do rio, que é modelada pela força das águas. Além disso, a terra lançada para dentro do leito acaba por formar bancos de areia para, em seguida, fazer surgir pequenas ilhas; barrancos desaparecem, a correnteza parece brincar: arrasta, carrega. As mudanças provocadas pela correnteza são retratadas na fala de Avelino, ao contar para os sobrinhos sobre sua experiência de embarcadiço. A bordo do vapor, ele descreve como a ação da correnteza altera as condições físicas do rio e interfere no ir e vir das embarcações.

> O vapor sobe o rio por um canal e, quando desce, corre o risco do canal ter trocado de lugar. Certa vez, encostamos em um barranco para pegar lenha, noutra vez não encontramos mais o barranco. É por conta das correntezas, das águas das cheias que derrubam os barrancos e arrastam as areias, carregam para lá e para cá. É um rio vivo. (BARBOSA, 2002, p. 83).

A correnteza, então, seria o próprio espírito do rio. É ela que determina o caminho a ser seguido, que contorna os obstáculos, levando muitas vezes tudo e todos que surgem em sua frente. A correnteza é a força que move o rio, que lhe dá vida, a água em movimento. É a alma aquosa que conduz o rio Sertão a fora, que gera vida ao levar águas aos sedentos e, ao mesmo tempo, lhes rouba a existência. Vencer a força da correnteza é missão quase impossível. Diante dos dois trechos aqui analisados, observa-se como o autor evidencia o poder da correnteza.

Em seu segundo romance, *Beira de rio, correnteza* (2010), o autor traz a dialética entre as águas calmas, plácidas (beira de rio) e o movimento intempestivo, indomável (correnteza). É nessa dualidade fluida que toda a narrativa se tece. A dualidade do título se faz presente também na composição da capa através de uma imagem em preto e branco.

Figura 1 – Capa do livro *Beira de Rio, correnteza*.
Fonte: Disponível em: < http://beiraderiocorrenteza.blogspot.com.br/ >.

Percebe-se, nessa imagem, o traçado de um rio, delimitado por duas linhas semionduladas, simbolizando as suas margens. Casas, cercas, muros, árvores e figuras humanas completam essas margens. A correnteza está representada por meio das inúmeras formas espirais e dos pequenos riscos ondulados que estão dispostos entre as duas linhas curvilíneas que representam as margens. Essa mesma imagem se agiganta e se torna plano de fundo por toda a capa em tons de azul claro.

A dupla face das águas vai marcar a tessitura do romance. A partir disso, Barbosa busca no Sertão ribeirinho imagens que expressem essa dualidade. A realidade de Bom Jardim era marcada por ambivalência, ambiguidade, binarismo de alguns elementos:

> Bom Jardim conhecia apenas duas estações: a seca e as águas; o rio no caixão e o rio subindo o barranco; penúria e fartura; partida e chegada de barcos no porto; bem e mal esticando a corda do tempo, e o povo no meio – no esgaçar das fibras – a sofrer o açoite dos dias e seus contratempos. Assim era: beira de rio e correnteza, aprumo entre vida e morte, a constância do lugar. (BARBOSA, 2010, p. 13).

Um cenário de extremos compõe a realidade de Bom Jardim, a seca e as águas dividem o mesmo espaço e exercem forte influência sobre os moradores da região. De um lado, a seca, a escassez de águas da chuva que provoca a aridez do solo, que faz o rio baixar suas águas; em tempo de penúria, os barcos partem em busca de um novo espaço. De outro lado, um novo tempo se estabelece: o tempo das águas, do verde; então, o rio de águas renovadas transborda, umedece as terras, as plantações brotam no campo, a vida se renova. Esse embate é caracterizado pelo autor como um duelo de forças do bem e do mal, "esticando a corda do tempo", e o povo ali no meio a lutar pela vida sempre, resistindo às intempéries. Eles sentem na pele o açoite dos dias a rasgar-lhes as fibras e, na labuta do viver, resistem e esperam firmes que a chuva volte e faça o rio subir o barranco, que a vegetação se renove e se vista de verde, que o ar se torne fresco e que a vida, enfim, ressurja.

Ultrapassando o extremismo no qual a ausência de água é símbolo de morte e a presença símbolo de vida, é possível estabelecer uma percepção de que a água apreende, em sua materialidade fluida, a ambivalência da vida e da morte. Esta duplicidade de representações é atestada por Loreley Garcia em seu artigo "Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas":

> A simbologia da água comporta vida e morte, reflexo da alma, olho do mundo, conduz ao abismo da enxurrada e a serenidade dos lagos; dos pântanos sombrios a fontes cantantes, corre na seiva, dilui, dissolve e destrói. A água mede o equilíbrio, dá forma ao mesmo tempo em que é um elemento disforme, sugerindo o Caos que precede a formação do universo. (GARCIA, 2010, p. 18).

A duplicidade simbólica está contida na maleabilidade aquática que, na obediência à gravidade, sempre a cair e, em sua fluidez, vence os obstáculos, às vezes, serena, outras, intempestivamente. A água estagnada apresenta um aspecto sombrio, são águas mortas, pantanosas, sem vida. As águas correntes fazem as fontes cantarem, correm céleres a levar a vida, mas, ao tempo que diluem e alimentam a terra, também destroem. É o elemento do equilíbrio terrestre, esteve presente no mito criacionista e no dilúvio reparador; sem uma forma própria, se transmuta e se adapta aos mais variados espaços. Por ser múltipla, está em constante metamorfose, símbolos e representações encontram na água o elemento de qualidades variadas, sempre a se reconfigurar, sempre a ultrapassar os limites e a reinventar o imaginário.

Um imaginário marcado por dualidades é revelado em *Beira de rio, correnteza*, quando o autor faz a separação entre as imagens do rio e as da correnteza, apresentando-as como elementos divergentes. O rio e a força das águas, analisados assim em separado, nos colocam

diante da simbologia dualística com a qual as águas são apresentadas: ora como um rio que conduz à vida, ora como a correnteza que leva vidas. O deslizar das águas tranquilas do rio é abalado pela força intempestiva das corredeiras, uma força que puxa, que fisga, que arrasta, que faz sucumbir a vida. A caracterização da correnteza como um ser de vida própria elucida cada vez mais a dualidade simbólica das águas.

> A correnteza era ser mutante. Durante o ano, alterava velocidade e empuxo em acordo com o volume das águas do rio; era assim em qualquer rio, por certo, mas no Velho Chico, o rio de Gero, a correnteza possuía qualidades de mando; imperiosa, manhosa de caprichos curvilíneos e redemoinhados. (BARBOSA, 2010, p. 20).

A correnteza pode ser vista como uma característica comum a todos os rios, porém ela costuma se apresentar com intensidades diferenciadas. No Velho Chico, a correnteza é mostrada como um ser mutante: ora mansa e calma, ora enfurecida e colérica. Sempre em transformação, é ela, a correnteza, que manda e determina o caminho a ser percorrido. A expressão "o rio de Gero" individualiza a qualificação da correnteza, evidencia uma força de pertencimento, de apropriação das águas; estas águas que invadem e rompem barreiras evidenciam o ultrapassar das fronteiras. Assim como as identidades não podem ser comprimidas em um único espaço com limites demarcados, a correnteza rompe com os obstáculos e sempre está a modificar-se e alterar o que está à sua volta. A força das águas tem vida própria, é determinante, arrojada! As corredeiras reinam com forças de mando: percorrem estradas, modificam o leito do rio!

> Quando as águas subiam e se avermelhavam, a correnteza era inteira, total. Todo o rio era correnteza célere, urgente e desrespeitosa. Barcos e canoas mal aportados, casebres ribeirinhos, barrancos escavados, toros e plantas, todo treco deixado à solta, a correnteza arrastava rio abaixo sem apelação. Inclusive animais de criação e silvestres. E também o bicho-homem, de mamando a caducando, pois, como se sabia bem no Bom Jardim, quanto mais a pessoa bem nadava mais a correnteza apreciava levá-la consigo para seus sumidouros. (BARBOSA, 2010, p. 21).

De modo brutalizado, a correnteza arrasta tudo e todos que estejam à sua frente. Com força implacável, não se rende aos obstáculos, rompe, arrebenta, ultrapassa e, diante dela, todos são iguais, sem distinção. As ações da correnteza, ao serem descritas por Barbosa, a revelam como uma metáfora do próprio tempo: sempre a correr, sem voltar atrás, atingindo todos, alterando a vida, determinando ações e, assim como o tempo, tendo relação direta com o espaço, que altera à medida que passa. A força da das águas é tão intensa que os mais exímios nadadores

não conseguem vencê-la e são apreciados e, por ela, facilmente levados para os sumidouros dos quais não se tem escapatória.

Observa-se aqui um tom de mistério que envolve o correr das águas. Essa condição dinâmica e fluida estabelece certa insegurança e, como tão bem expõe o adágio popular, de que "água não tem cabelo", no meio do rio, as águas, a correrem, a puxarem, não representam proteção, ao contrário, se constituem como perigo e risco. Nas águas, o encontro com a morte é total, uma entrega que envolve todo o corpo, sem escapatória. Em certos períodos do ano, a correnteza apresenta-se mais tranquila, e a calmaria aparente seduz uns e outros, atraídos pelo frescor das águas:

> A correnteza se amansava no período de seca. [...] o rio tornava bucólico e o banho se impunha pelo atrativo frescor das águas e pelo calor abusivo do ambiente ribeirinho. Neste cenário, muitas alminhas se desgarravam de corpos que, no repentino de um escorrego nos arrecifes limosos ou na lama do fundo, desequilibravam-se e eram tomados pela até então insuspeitada e ausente correnteza. (BARBOSA, 2010, p. 21).

Muitos dos que se deixavam seduzir pelo toque suave das águas calmas eram surpreendidos pela força aquífera escondida sob a face tranquila do rio. A correnteza parecia esconder-se, esperando o momento certo para reaparecer com sua força e levar as "alminhas" que se "desgarravam de corpos". Era sempre assim, lançar-se na incerteza, mergulhar no desconhecido. As águas são misteriosas, a correnteza lhes possibilita a cadência do ir e vir. Em um caminho maleável, viscoso, denso, penetrante, de longas idas e muitas vezes sem volta, a vida parece ser tão frágil. Era preciso ter coragem para enfrentar a corrente do rio, mas, quando as águas pareciam calmas, os banhistas se descuidavam e até esqueciam que a corrente ainda estava por ali, à espreita dos incautos. Gero, o nosso sertanejo, já teria vivenciado momentos difíceis nas águas do Velho Chico. A sua vida quase lhe tinha sido arrancada em momentos de exibição, quando se lançou em uma travessia sem sucesso ou quando mergulhou junto com o irmão. Gero era um rapaz de sorte, pois poucos escaparam da força impiedosa das águas. O velho rio lhe deu novas chances de viver.

> A cada episódio enfrentado nas águas do rio, Gero sentia mais respeito pela correnteza. Mais que um estado, condição ou possibilidade, pressentia nela uma entidade independente do rio. O rio trazia vida, sempre. A correnteza levava vidas. O rio propiciava riquezas. A correnteza as destruía. O rio era o caminho, a correnteza era a perdição. O rio era abençoado, e a correnteza, proibida. (BARBOSA, 2010, p. 21).

Colocados como elementos duais, rio e correnteza figuram como dois opostos cujas imagens atrelam-se com extremismos. O rio, visto como o propulsor de vida e riquezas, a regar e a fertilizar as terras, é tomado por uma força que, inquieta e impiedosamente, leva vidas e destrói tudo a seu redor. A correnteza não se rende aos obstáculos, sempre avança perfazendo os caminhos do rio e levando à perdição os descuidados que se arriscam em enfrentá-la. Pensar rio e correnteza como seres dissociados revela, mais uma vez, o caráter ambivalente do elemento aquático.

Inscrevem-se, nessa dualidade apresentada por Barbosa, os extremos simbólicos da vida e da morte. As águas vistas como símbolo de vida estariam circunscritas à imagem do rio, que leva a fertilidade às terras sertanejas. Suas águas matam a sede e produzem alimentos. O rio visto como as águas benéficas, sempre pacíficas, é caracterizado como abençoado. Há certa divinização do rio enquanto caminho aquoso que conduz à salvação dos homens. Como sobreviver ali, sem águas ofertadas pelo Velho Chico? A presença do rio ameniza os sofrimentos dos ribeirinhos. A ele, todos devem reverência, pois o líquido amniótico, responsável por gerar a vida, chega ao Sertão em seu leito.

A correnteza, colocada como a força impiedosa das águas, se torna a entidade que, quando desafiada, leva consigo a vida! Vista assim, como um ser independente do rio, a força das águas parece ter vontade própria. Diante dos obstáculos, “tomava-se então de fúria repentina e rugia, levantando águas, fazendo o contorno em espumas” (BARBOSA, 2010, p. 21). Nada impedia o seu avanço, sempre contornava, arrancava, balançava, arrastava, matava! Seguir sempre é o seu destino, sem impedimentos; a correnteza é assim digna de respeito, temerosa, sedutora, vingativa! De força bruta e arrojada, “a correnteza era contrária à vida, Gero disso já sabia” (BARBOSA, 2010, p. 21).

4.2.1 Caronte e Ofélia: as faces da morte

A correnteza está diretamente relacionada com morte nas águas. Diante do já exposto, retomam-se as postulações de Gaston Bachelard para apresentar os complexos de Caronte e Ofélia, que revelam as duas faces da morte. A figura de Caronte apresenta o lado temeroso da morte, o seu aspecto horripilante. Na emblemática figura do barqueiro, inscreve-se a morte que chega de repente, aquela que é a única certeza que temos e da qual vivemos a fugir. O complexo de Ofélia se insere na percepção da morte como um fato desejado; busca-se na morte um meio de fuga da realidade, estando relacionada à prática de suicídios. Vê-se, portanto, a morte em sua condição dúbia: Caronte assustador e Ofélia sedutora!

Nessa dupla percepção, são captadas, ao longo dos romances de Carlos Barbosa, imagens que revelam os complexos acima apresentados. É dessa forma que Bachelard (2013), em *A água e os sonhos,* estabelece a água como um elemento fomentador da passagem da vida para a morte. Para Bachelard, quando morremos, precisamos retornar ao seio da natureza por isso as diferentes civilizações criaram seus rituais fúnebres, sempre realizando essa reintegração através de um dos quatro elementos da natureza. Alguns queimam os mortos (fogo), outros enterram (terra), abandonam no pico de altos montes (ar) ou lançam nas ondas (água). Não importa a forma, sempre um dos elementos estará presente nesta passagem da vida à morte, um momento transitório que, para Bachelard, assemelha-se a uma viagem, um eterno partir.

A água participa como o elemento transitório entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Através das ondas, das marolas, das maretas, somos conduzidos à viagem da qual não retornaremos. De acordo com as postulações de Bachelard, mesmo o morto sendo levado ao túmulo ou à pira, ele será conduzido para além desses dois elementos. A imaginação material possibilita a participação da água na morte, conservando assim o sentido de viagem. "Morrer é verdadeiramente partir e só se parte bem, corajosamente, nitidamente quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio" (BACHELARD, 2013, p. 77). No fluir das águas, há a travessia, e todos devem subir à barca de Caronte.

Caronte, filho da Noite[18] e de Érebo[19], era o barqueiro responsável por fazer a travessia das almas pelo rio Aqueronte[20], em uma estreita barca de cor fúnebre. O mitólogo Commelin descreve a imagem emblemática do barqueiro dos infernos como sendo um "velho magro, grande e vigoroso; os seus olhos vivos, o seu rosto majestoso e severo têm um cunho divino; sua barba é branca, longa e espessa; as suas vestes são de uma cor sombria, manchadas do negro limo dos rios infernais; ordinariamente representam-no de pé sobre sua barca, segurando o remo com as duas mãos" (COMMELIN, 1967, p. 169). A figura do velho barqueiro é constantemente retomada em obras literárias, para elucidar a participação da água na desventura dos homens. Bachelard, ao apresentar o complexo de Caronte, evidencia que as figuras de embarcações misteriosas presentes nos romances estariam, de alguma maneira, relacionadas com a barca dos mortos, e o escritor que se vale de tais imagens possui, "mais ou menos oculto, um complexo de Caronte" (BACHELARD, 2013, p. 80).

Carlos Barbosa apresenta indícios de um possível complexo de Caronte em seu romance *Beira de rio, correnteza* ao apresentar uma embarcação misteriosa, que surge de repente e em

[18] Deusa das trevas, a Noite é a mais antiga das divindades; segundo Hesíodo, é a mãe dos deuses.
[19] Irmão e esposo da Noite.
[20] O rio mitológico localizado na região noroeste da Grécia.

uma época não apropriada. Gero está na beira do rio a pensar na vida quando, de repente, vê surgir na curva do rio um balseiro, uma espécie de balsa viva formada por restos de plantas, troncos e arbustos arrastados pela correnteza. A descida de balseiros era comumente apreciada pelos beiradeiros em tempos de cheia, mas o balseiro avistado por Gero surge no período da seca. Além de surgir em uma época incomum, o balseiro traz em sua composição uma figura hominídea:

> E agora, aquele homem em pé sobre o balseiro parecendo um jangadeiro cearense, pomposo, com um remo nas mãos... Um homem! Gero espigou-se e ergueu as mãos em pala para melhor observar o balseiro, a jangada, o homem que se materializava na sua frente, boiando no rio.
>
> Relutava em crer no que via, [...] Ilusão de ótica [...] Coisas de minha cabeça [...] (BARBOSA, 2010, p. 140).

Gero questionava-se: seria realidade ou fruto de sua imaginação o surgimento daquele ser com expressões terríveis? Não era comum, balseiros descerem o rio em tempos de seca. Segundo Mircea Elíade (1972), os mitos são seres extraordinários, que se inscrevem e se revelam fora de nosso cotidiano. Seria possível, então, destacar a aparição do balseiro como uma composição mítica e, consequentemente, a retomada, a reinvenção da imagem de Caronte. Aqui nos deparamos com o primeiro ponto para análise: Caronte mito grego e o balseiro em tempo de seca, o mito sertanejo.

É importante destacar que aquela aparição surge após a morte de Zé Dugogue: "[...] Auge do período de seca, o rio torna-se espelho, tão mansas suas águas, estas que afogaram [...] Zé Dugogue" (BARBOSA, 2010, p. 139-140). Não seria, portanto, o navegante que veio fazer a travessia do afogado? Essas evidências permitem fazer uma analogia entre o barqueiro dos infernos e o balseiro do São Francisco. Mas ainda existe outro ponto a ser observado: a fala do homem que está sobre o balseiro, assim narrada:

> E disse-lhe o balseiro, em voz grave e pausada, [...]: navego o sangue de todo barranqueiro, por milhares de anos desço e subo estes rios, percorro suas águas, meu filho, e sinto-as revoltas, um homem tem sempre um remo à mão, vira o leme na direção das rotas desimpedidas, há portos demais em todo o rio, [...] (BARBOSA, 2010, p. 141).

Navegar por milhares de anos em um rio só seria possível a um ser mitológico, capaz de resistir ao tempo e ser constantemente retomado de diferentes maneiras, mas com características comuns ao mito grego. Os mitos estão circunscritos em uma memória cultural coletiva e muitas vezes são retomados em diferentes tempos e espaços. Sempre que um autor retoma a imagem

de Caronte revela-nos a morte como uma viagem, que necessita de um guia para nos conduzir. Caronte é um símbolo que permanece ligado à desventura dos homens e, vez ou outra, surge na literatura, recriando o mito "primitivo".

O complexo de Caronte, segundo Bachelard (2013), mostra a face horripilante da morte, aquela que vem sem ser chamada, que causa desespero, mas, ao se tratar da água, é preciso pensar no caráter sedutor e fascinante que a morte nos revela. Esse fascínio e sedução só são possíveis porque morrer "é um convite ao doce aconchego ao ventre materno" (AVELHEDA, 2008, p. 9). Essa morte desejada está diretamente ligada ao suicídio, que se caracteriza como uma fuga das imensas dores e das inconsistências da vida. E, quando essa entrega é feita nas águas, nos deparamos com o complexo de Ofélia.

O complexo de Ofélia se faz presente na morte da personagem Ofélia, da obra *Hamlet*, de William Shakespeare. A personagem morre afogada em um provável suicídio. Gaston Bachelard (2002, p. 83) faz uma reflexão sobre o elo entre a água e a morte desejada: "[...] a água é o elemento da morte sem orgulho, nem vingança. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente 'afogados em lágrimas'".

No romance *A dama do Velho Chico*, Izaulina, a mãe de Daura, protagoniza uma série de acontecimentos que dizimam a sua família. Primeiramente, perde o marido, assassinado por Agenor, o vaqueiro apaixonado por Daura; tempos depois, o filho Missinho, o qual, após matar o tio Avelino, que tentara estuprar Daura, foge sem destino. Viúva, com um filho assassino e perdido pelo mundo, Izaulina perde a razão e envia Daura para longe. Fica sozinha, desamparada e tomada por uma loucura que a leva a contemplar as águas do rio; vê no São Francisco uma possibilidade de fugir de tudo que a está atormentando, que lhe tira o juízo. Com a vida marcada por sofrimentos, Izaulina parece seduzida pelas águas e, como uma espécie de encantamento, é atraída e segue em frente...

> Transida de frio, transfigurada e trôpega, Izaulina desceu o barranco olhos fixos nas águas serenas do rio. Entrou na água e avançou lentamente sem demonstrar receios. Parou quando a água atingiu seu queixo. [...] Sua respiração provocou borbulhas na água e uma breve agitação em sua cabeça, praticamente submersa. Até que o rio passou por ela, solene, silencioso, levantando seus cabelos e os mantendo à tona em suaves movimentos no sentido da correnteza leve. (BARBOSA, 2002, p. 170).

A água é o símbolo de Izaulina, cuja vida é marcada pelo sofrimento. Sua morte nas águas representa um alívio para suas dores. Calmamente, oferta sua vida às águas são- franciscanas, entregando seu corpo a esse aconchego. A morte de Izaulina resulta dos desencontros fatais

ocorridos em sua família. A cada novo desastre, as esperanças da sertaneja foram-se esvaindo até definharem por completo em sua entrega às águas. A sua cabeleira a flutuar nos sugere a imagem de uma vida que se esvai em uma onda que passa lenta e suave, a levar consigo as dores e os sofrimentos de quem tanto padeceu em vida.

A água torna-se a verdadeira matéria da morte de Izaulina, ao fluir da corrente todo o seu corpo é envolvido pelo toque da água que, deslizando por ele, penteia seus cabelos, enlaçando-a em uma dança de movimentos leves e suaves. Como um casal de apaixonados, mulher e rio se tornam um só. É ali no seio das águas que a sertaneja retorna à natureza, por completo. A morte de Izaulina é suave e sem alarde; morre no silêncio das águas. Segundo Schopenhauer (2004), a morte pelo suicídio pode ser vista como algo bom e desejado, e isso talvez tenha acontecido com Izaulina. A morte é o refúgio que a sertaneja encontrou para seus desgostos, oferecendo-se ao rio para retornar ao seio da natureza, e esse regresso ocorre nas levezas das águas são-franciscanas. “Entretanto, também esse [alívio] só se dará depois de uma luta física e moral” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 71). Essa peleja é visível na descrição do esforço de Izaulina em enterrar os pés na lama, com a agitação de sua cabeça e com as borbulhas provocadas pela sua respiração.

A morte é apresentada aqui em seu caráter sedutor, desejado. A entrega de Izaulina às águas retoma a morte de Ofélia e revela o complexo, abordado por Bachelard (2013). Assim como Ofélia, Izaulina, enlouquecida pelas desventuras de sua vida, entrega-se às águas por completo, deixando-se envolver e abandonando o próprio corpo. O desejo da morte está diretamente ligado à loucura, e este é o ponto que une essas personagens. Ofélia e Izaulina, loucas, suicidas, que entregam suas vidas nas águas.

A ambivalência imaginária das águas, revelada na obra romanesca de Carlos Barbosa, permite perceber o Velho Chico como um espaço que vai além de sua condição geográfica, histórica e cultural, para se constituir como um *constructo* simbólico. Suas águas ganham corporeidade na escrita do autor baiano e servem como uma espécie de caleidoscópio, no qual se refletem e se multiplicam imagens várias. O imaginário, construído por metáforas, representações simbólicas e mitológicas, nos revela que a água, em sua maleabilidade, é um elemento feito para deformar-se, multiplicar-se em percepções. Imagens e símbolos se transmutam, se refazem e permitem perceber que, após uma longa viagem, de trouxas refeitas é possível atracar, quem sabe temporariamente, em um porto que se aproxima.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UM POSSÍVEL PORTO

A partir das discussões empreendidas ao longo desta dissertação, um possível porto pode ser avistado, mesmo que não para uma parada permanente e tranquilizadora. A questão que norteou esta viagem através do *Sertão das águas* nos direcionou às múltiplas imagens e símbolos percebidos a partir da presença constante da água nas narrativas de Carlos Barbosa. Ao rememorar os objetivos iniciais desta pesquisa, desaguamos no entendimento de que um Sertão ora seco, ora banhado pelas águas do São Francisco, se revela repleto de contrastes e em que os dilemas conflituosos de Daura e Gero são substâncias primas, aproveitadas por Barbosa, para desenhar um novo Sertão. Repleto de características próprias, esse Sertão apresenta não um ambiente seco, mas um espaço embebido pelas águas propulsoras de inúmeras narrativas que, como as de Barbosa, servem de matéria inventiva para a literatura em suas inúmeras representações.

Ao revisitar cenas do regionalismo ao longo da historiografia literária brasileira, percebemos um espaço multifacetado, pluridimensional, um eterno "rasgar-se e remendar-se", e, a cada aparição, um novo espaço remodelado. São escritos que inventaram um espaço marcado pela miséria, pela seca; um lugar alheio aos dramas humanos, focado no detalhamento da paisagem, demarcado como o guardião da brasilidade e "habitado por homens fortes"; o lugar do subdesenvolvimento, longe dos grandes centros; o lugar onde modernidade e tradição convivem em eterno embate, ou em confluências; espaço ressignificado que, em Carlos Barbosa, se faz gente, imbuído de representações que ultrapassam as fronteiras geográficas.

Sob o olhar contemporâneo, a obra romanesca de Carlos Barbosa apresenta-se como uma produção que retoma o cenário sertanejo, mas que se constitui como uma produção que possibilita enxergar o Sertão como um espaço pluralizado. A multiplicidade de representações nos leva a concluir que, ao trazer um Sertão banhado por águas, o autor baiano o faz transcender às velhas construções cristalizadas que viam um sertão sempre seco, local dos miseráveis retirantes. O espaço que se fertiliza, ao ser banhado pelas águas do Velho Chico, também nutre as relações que ali se tecem. Os dramas de Daura e Gero figuram a possibilidade de que o espaço não se faz em si mesmo; ele vai além e é alterado por forças históricas, culturais e políticas que, empreendidas de forma dialética, se constroem a partir dos discursos externos e se constroem dentro do mesmo espaço.

O Sertão do São Francisco se mostra como uma possibilidade de ressignificação, pois o espaço não é apresentado, não é construído de maneira isolada, em separado. À medida que se

mostram as condições físicas geográficas, são também apresentadas as vivências de personagens que ganham voz e são autoras das próprias histórias. Nesta conjuntura do ideário sertanejo, percebe-se que este rompimento de fronteiras ocorre para que se constituam novos territórios de identidade, forjados a partir dos parâmetros culturais ali firmados, sendo, assim, estreitados os laços existentes entre o homem e o espaço para que as visões estereotipadas do Sertão sejam repensadas.

Na produção romanesca de Carlos Barbosa, não há dicotomia local *versus* universal. A relação entre esses dois extremos acontece de forma simultânea, ou seja, à medida que o local é revelado em suas particularidades, o universal é acionado a partir da articulação entre os elementos constituintes da realidade são-franciscana e sua transcendência simbólica. Ao descrever esse espaço a partir da apropriação da água como elemento motivador de imagens, o autor se vale das múltiplas representações das águas para acionar um imaginário que se alimenta de signos, que ora revelam *nuances* da morte, ora o esplendor da vida. Ao serem delineadas as águas são-franciscanas como uma força substancial nos romances em estudo, abriu-se uma possibilidade de abordagem do espaço sertanejo configurado em novas imagens, agora como um Sertão ribeirinho. Esse imaginário ativa uma singularidade que se constitui em um conjunto de representações e símbolos que estão para além do sertão, outrora visto como, apenas, seco.

A dama do Velho Chico, ao apresentar o drama familiar de Daura, constrói sua representatividade na figura do vapor, caracterizado como um portador de sonhos e almejado por todos como um possível meio de fuga da realidade tanto física como simbólica. Sobre as águas do São Francisco, os grandes barcos alimentam os desejos do ribeirinho e surgem na narrativa como elementos transcendentes que integram o imaginário das águas e acionam representações diversas.

Beira de rio, correnteza: ventura e danação de salta-muros nos tempos da ditadura, ao narrar as peripécias de Gero e a sua descoberta do amor, revela as águas em seu caráter de ambivalência. As múltiplas formas e aspectos mostram a água como um elemento substancial e propulsor de imagens que se formam pela abordagem do rio e da correnteza como representações dissociadas e que, juntas, deixam transparecer a força poética das águas.

Assim, ao mergulhar nas águas sertanejas de *A dama do Velho Chico* e *Beira de rio, correnteza*, nos deparamos com águas dúbias, incertas, simbólicas, mitológicas, encantadoras e sedutoras. Arrastados pela correnteza, desvendamos as imagens que surgem por entre maretas e barrancos. A água nos conduz a muitas imagens. A sua presença constante, através de metáforas, nos permitiram viajar no tempo e ir ao encontro de imagens eternizadas na literatura e nas mais variadas mitologias.

A diversidade de imagens advindas da água e acionadas por Carlos Barbosa confirma que é, sim, a água o elemento natural que, ultrapassando a sua condição orgânica, se torna a matéria substancial de sua escrita. É a água, força elementar que possibilita a constituição de múltiplos significados elencados em diferentes tempos e espaços. As mesmas águas, que guardam os mistérios sertanejos do Nego D'Água e da Mãe D'Água revelam elementos com proximidade aos mitos gregos e episódios bíblicos.

O *Sertão das águas*, construído na produção romanesca de Carlos Barbosa, é uma possibilidade pluralizada de perceber que o Sertão não se limita às fronteiras geográficas e, como um espaço múltiplo irrigado pelo São Francisco, é apresentado a ultrapassar barreiras, sejam elas físicas ou simbólicas. As águas retomam um Sertão que se tece por entre corredeiras e altos barrancos e inserem Carlos Barbosa na cena literária contemporânea como um autor que ressignifica o espaço sertanejo e possibilita a transcendência da região através da confluência entre o local e o global.

Viagens sempre têm destinos marcados! Chegar até onde planejamos não era garantia. Durante o percurso, podiam ocorrer extravios, mudanças de planos, alteração de caminhos. No entanto, ter um destino, um cais a nos aguardar no horizonte, era a certeza de que haveria um ponto de chegada. As nossas trouxas, refeitas tantas vezes, hoje já não são as mesmas. Deixamos pelo caminho muitas coisas e incluímos tantas outras.

Nunca nos disseram que seria fácil chegar, talvez nem tenhamos chegado ainda, mas aqui podemos avistar um possível cais que aguarda a nossa atracação mesmo que temporária. Fruto do olhar de um pesquisador habitante do sertão, esta dissertação se configura como uma leitura do espaço habitado e que se fez literatura. Perceber nossas águas são-franciscanas compartilhadas por leitores diversos, nos fez ir além de nossas próprias margens. Na curva do rio, o inesperado e o imaginário se revelam e nos mostram que o Sertão se fez por todo tempo e carrega em si parte de nós.

Que novas viagens possam ser realizadas, que novas águas refaçam os caminhos percorridos até aqui. E que este porto, em que por ora atracamos, não seja definitivo, mas apenas uma parada para, logo em seguida, percorrer outras veredas! O Sertão das águas, feito de gente que conta suas histórias, o Sertão de Daura e Gero é o Sertão de todos nós. Um Sertão que sempre em Correnteza, é mutável, reconfigurado e ressignificado através das águas.

Deixemos as trouxas prontas, nunca saberemos o momento exato da partida!

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes***.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Quando a gente não espera, o Sertão vem: *Grande sertão: veredas*, uma interpretação da história do Brasil e outros espaços. *Artcultura***,** Uberlândia, Minas Gerais, v. 11, n. 18, p.196-205, jan. 2009. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF18/d_albuquerque_18.PDF>. Acesso em: 11 nov. 2016.

ALENCAR, José de. *O sertanejo* [1875]. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira* [1928]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição do romance regionalista brasileiro***.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ANJOS, Moacir dos. Desmanche de dobras: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de; REZENDE, Beatriz (Org.). *Arte Latina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 45-59.

ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.44, n.4, p.7-13, out. 2009. Disponível em: <http://rogerioa.dominiotemporario.com/resources/Pós/pedimag.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2016.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Letras*, Curitiba, UFPr, n.74, p.119-132, jan. 2008. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955>. Acesso em: 15 mar. 2016.

AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Novo espírito literário: a estética aquática de Gaston Bachelard em dois amigos. *Confraria Arte e Literatura*, Rio de Janeiro, n. 23, nov./dez. 2008. Disponível em: http://www.confrariadovento.com/revista/numero 23/ensaio02.htm.Acesso em: 9 dez. 2013.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria [1942]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de: José Américo Pessanha et al. São Paulo: DIFEL, 1985.

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

BARBOSA, Carlos. A região é o mundo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p.2, 15 mar. 2003.

BARBOSA, Carlos. *A segunda sombra.* Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

BARBOSA, Carlos. *Água de cacimba*. Brasília: 1998. Publicação do autor.

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

BARBOSA, Carlos. Jogo de cintura. In: GALLO, Mayrant (Org.). *82: uma copa quinze histórias*. Anajé, Bahia: Casarão do Verbo, 2013. p.123-128.

BARBOSA, Carlos. *Matalotagem e outros poemas de viagem*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 2006.

BARBOSA, Carlos. *O chão que em mim se move*. Guaratinguetá, São Paulo: Penalux, 2016.

BARBOSA, Carlos. Velho vale velho: vale velho vale. *Infovale*, Bom Jesus da Lapa, Bahia, p.3, out. 2013.

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

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Euclides Martins Balancin. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2003.

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

BORGES, Kátia. Tempestades e calmarias. *Muito***,** Salvador, n. 65, p.40, 28 jun. 2009. Semanal.

BRASIL, Vanessa Maria. Tantas águas, quantas histórias, diferentes narrativas: o São Francisco dos viajantes. *Textos de História*: *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*, Brasília, v.17, n.1, p.11-38, 2009. Disponível em: <http://periodicos. bce.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/1664 /1285>. Acesso em: 1º dez.2013.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galiléia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CARLOS BARBOSA lança novo romance. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 22, 9 jun. 2010.

CATTAPAN, Júlio Cesar Rodrigues. O Quinze: contrastes e tensões. *Revista Diadorin,* Rio de Janeiro, v.7, p.99-114, 2010. Disponível em: < http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/ index.php /revista diadorim/ article/download/105/127 >. Acesso em: 18 dez. 2016.

CÉSAR, Elieser. Em Segunda sombra, Carlos Barbosa esgrime sua ficção minimalista. *A Tarde,* Salvador, p. 5, jul. 2009.

CESAR, Elieser. Rio que corre na vida. *Salve César, o Blog do Elieser Cesar*, Salvador, 17 jul. 2010. Disponível em: < http://eliesercesar.wordpress.com/2010/07/17/rio-que-corre-na-vida-%e2%80%93-em-beira-de-rio-correnteza-carlos-barbosa-traz-um-romance-de-formacao/ >. Acesso em: 26 nov. 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 28.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.153-159, 1995. Disponível em: < http:// bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989 >. Acesso em: 17 jul. 2016.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura.* São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1994. v.2, p.665-702.

CHIOSSI, Eliana Mara de Freitas. *Coivara da Memória*: releitura e reescritura da regionalidade. *Revista Antares: Letras e Human*idades, Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, n.3, p.81-91, jan./jum.2010.

COELHO, Marcos Antônio Tavares. *Os descaminhos do São Francisco*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Ediouro, 1967.

CRISPIM, Regina Marta de Sousa. Grande Brasil: quantos sertões. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 1., 2009, Jataí, Goiás. *Anais...* Jataí: UFG, 2009. p.1-11.

Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc (54).pdf >. Acesso em: 1º out. 2009.

CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões* [1902]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.

DANTAS, Francisco J.C. *Coivara da Memória*. São Paulo: Estação da Liberdade, 1991.

DIEGUES, Antônio Carlos. Água e cultura nas populações tradicionais brasileiras. In: ENCONTRO INTERNACIONAL: GOVERNANÇA AS ÁGUA, 1., novembro de 2007, São Paulo. Anais... São Paulo, 2007. p.1-19.

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

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Densa correnteza de poesia e drama. *A Tarde***,** Salvador, p. 5, 12 jun. 2010.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. Lugares possíveis da literatura contemporânea. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORANEA, 3., 2012, Vilhena, Rondônia. *Anais do 3º SILIC.* Vilhena: Universidade Federal de Rondônia – Unir, 2012. p.1-12.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Carla Érica Oliveira. *Anacronismo ou ressignificação*? *Galileia* e o regionalismo. 2012. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2012.

FERREIRA, Pedro. Um berço de ouro. *Velho Chico*: Patrimônio Mundial, Belo Horizonte, p. 8-17, jun. 2002.

FORTES, Hugo Fernando Salinas. *Poéticas líquidas*: a água na arte contemporânea. 2006. Tese (Doutorado em Artes Plásticas)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Publicada em 2009 pela Biblioteca Digital da USP. Disponível em: < http://www. teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-13082009-155421/pt-br.php >. Acesso em: 1º dez. 2013.

FRAGA, Myrian. A dama do Velho Chico. *A Tarde,* Salvador, 9 fev. 2003. Linha D'Água, p.3.

FREIRE, Alberto (Org.). *Culturas dos sertões*. Salvador: Edufba, 2014.

GALLO, Mayrant (Org.). *As Baianas.* Anagé: Casarão do Verbo, 2012.

GALLO, Mayrant. Carlos Barbosa: um romancista genuíno. *Tribuna Cultural*, Feira de Santana, Bahia, p. 1-2, 2 out. 2005.

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. *Gaia Scientia*, João Pessoa, v.4, n.1, 2010. Disponível em: < http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/gaia/article/view/2224 >. Acesso em: 9 dez. 2013.

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

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antônio. Confluências, contrastes e resistências no regionalismo brasileiro: Guimarães Rosa e Ronaldo Correia de Brito. In: CONGRESSO NACIONAL ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6., 2009/2010, Minho, Portugal. *Anais*... Minho: Universidade do Minho, 2010. v.1, p.1-15. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_maria_leonel.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2016.

LINS, Wilson. *O médio São Francisco*: uma sociedade de pastores e guerreiros. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1983.

LOPES, Carlos Herculano. Mistérios do sertão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 6, 29 jul. 2010.

LOPES, Chico. Rios e desertos desconhecidos de um romancista baiano. *Verdes Trigos Cultural*, Presidente Prudente, São Paulo, 6 out. 2007. Disponível em: < http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=1383-24k–A>. Acesso em: 10 fev. 2017.

LOYOLA, Inácio; LOPES, Marcelo. Assobio do Vapor. Intérprete: Inácio Loyola. *Revoar*. [s.l.]: [s.n.]: 1993. 1 CD.

LUZ, Márcia Ferreira. Incansável literatura nossa de cada dia. *A Tarde*, Salvador, p. 4-5, 7 jan. 2007.

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

PAMPLONA, Vitor. Amor, política e uma história de transição no livro *Beira rio*. *A Tarde*, Salvador, p. 1-2, 9 jun. 2010.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra:* aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.

PELLEGRINI. Tânia Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. In: _____. *Despropósitos:* estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008. p. 117-136.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores na escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PICARDI NETO, João Rafael. O nascer de um rio. In: SÃO FRANCISCO patrimônio mundial. Brasília, jun. 2001.

PÓLVORA, Hélio. [Carta enviada a Carlos Barbosa]. Salvador, 2002.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Rio de Janeiro: Saraiva, 2001.

QUEIROZ, Rachel. *O Quinze* [1930]. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas* [1938]. 126.ed. São Paulo: Record, 2015.

RIBEIRO, Carlos. Histórias do Velho Chico. *A Tarde*, Salvador, p. 1-3, 8 out. 2002.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas [1956]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

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

SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas*. Manaus: Edições Puxirum, 1986.

SANTINI, Juliana. A formação da literatura brasileira e o regionalismo. *O Eixo e A Roda*, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.69-85, 2011. Disponível em: < http://www.academia.edu/4255695/A_Formação_da_Literatura_Brasileira_e_o_regionalismo >. Acesso em: 14 jun. 2016.

SANTINI, Juliana. Cerrados: entre a memória e a invenção: a tradição na literatura brasileira contemporânea. *Revista Cerrados*, Universidade de Brasília, v. 18, n. 27, p. 253-270, 2009.

SANTINI, Juliana. Realidade e representação no romance regionalista brasileiro: tradição e atualidade. *O Eixo e A Roda*, Belo Horizonte, v.23, n.1, p.115-131, 2014. Disponível em: < http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5908/5126 >. Acesso em: 15 jun. 2016.

SANTOS, Wladimir Saldanha dos. *Exato oceano*: a escrita de Lêdo Ivo, da geração de 45 à metapoética da água. 2014. 321f. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da morte. In: _____. *Metafísica do amor metafísica da morte*. 2.ed.São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 59-140.

SILVA, Wilson Dias da. *O Velho Chico*: sua vida, suas lendas e sua história. Brasília: CODEVASF, 1985.

SOUZA, Maria Luiza Germano de. Variações sobre o mesmo tema: regionalismo literário em foco. *Decifrar*, Manaus, v.2, n.1, p.44-60, dez. 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article/viewFile/1025/920>. Acesso em: 23 out. 2016.

VARANDAS, Marcello Antonio Borges. *O rio São Francisco na obra Grande Sertão: veredas*. 2012. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2012.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. *Ser-tão baiano*: o lugar da sertanidade na configuração da identidade baiana. Salvador: Edufba, 2012.

VELHO CHICO: PATRIMÔNIO MUNDIAL. Belo Horizonte: Ministério do Meio Ambiente, 2002**.**

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão*: histórias das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2001 (Temas).

WATKINS, Karla. Tragédia no Sertão ribeirinho. *Tribuna do Brasil*, Salvador, p. 3, set. 2002.