

SÉRGIO CARVALHO PORTILHO

**REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE MODERNO *ÁGUA FUNDA* (1946), DE RUTH
GUIMARÃES**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientadora: Joelma Santana Siqueira

Coorientadora: Maria do Rosário AlvesPereira

**VIÇOSA – MINAS GERAIS
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

P863r
2023
Portilho, Sergio Carvalho, 1995-
Reflexões sobre o romance moderno *Água funda* (1946), de
Ruth Guimarães / Sergio Carvalho Portilho. – Viçosa, MG,
2023.

1 dissertação eletrônica (87 f.): il.

Orientador: Joelma Santana Siqueira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Letras, 2023.

Referências bibliográficas: f. 85-87.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2023.237>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Guimarães, Ruth, 1920-2014. *Água funda* - Crítica e
interpretação. 2. Ficção romântica brasileira. I. Siqueira, Joelma
Santana, 1972-. II. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDD 22. ed. B869.3


SÉRGIO CARVALHO PORTILHO

**REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE MODERNO ÁGUA FUNDA (1946), DE RUTH
GUIMARÃES**


Dissertação apresentada à Universidade Federal de
Viçosa, como parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título
de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 28 de fevereiro de 2023.

Assentimento:

Documento assinado digitalmente
 **SERGIO CARVALHO PORTILHO**
Data: 10/05/2023 16:10:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Sérgio Carvalho Portilho
Autor

Documento assinado digitalmente
 **JOELMA SANTANA SIQUEIRA**
Data: 11/05/2023 12:48:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Joelma Santana Siqueira
Orientadora

AGRADECIMENTOS

Sou um homem de fé, então posso enxergar que tive a companhia e direção divina a cada etapa da minha curta trajetória acadêmica. Obrigado, Deus, por não me desamparar jamais e me mostrar um propósito na árdua caminhada.

À Joelma, minha orientadora, a qual pacientemente me mostrou que, mais do que a simples vontade de realizar algo, faz-se necessário, na pesquisa, haver um objetivo bem delimitado. Obrigado por me fazer enxergar caminhos mais produtivos.

À Maria do Rosário, que foi professora, parecerista, incentivadora, coorientadora e nunca negou ajuda quando precisei.

Aos membros da banca, Luiz Henrique de Oliveira e Aline Arruda, que aceitaram com tanto carinho participarem da conclusão desta jornada.

Agradeço à minha avó Maria, principal incentivadora da minha criatividade desde a meninice. Grato pelas histórias que me contava à beira do fogão à lenha e por alimentar a minha imaginação.

Aos meus pais, que me criaram e educaram para a busca do bem, seja qual fosse a área que eu escolhesse enveredar.

Às minhas amigas Amanda, Catiane e Josiana, que sempre vibraram com minhas conquistas e estiveram comigo nos momentos de celebração, mas também naqueles que não eram tão festivos. O apoio de vocês foi crucial.

À minha turma de mestrado, composta por pessoas incríveis, que se tornaram amigas em um meio onde se vê tanta competição.

Agradeço pelo apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, pela concessão da bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras por toda a assistência e dedicação.

E a tantos outros que fizeram parte deste processo que não se resume a dois anos de mestrado.

Meus agradecimentos,

Sérgio Portilho

A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água boia um pouco. E depois não fica mais nada.

(Ruth Guimarães)

RESUMO

PORTILHO, Sérgio Carvalho, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2023. **Reflexões sobre o romance moderno *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães.** Orientadora: Joelma Santana Siqueira. Coorientadora: Maria do Rosário Alves Pereira.

O presente trabalho tem por objetivo a análise da obra *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães, único romance publicado pela escritora, com o objetivo de analisar sua construção e o estudo de sua recepção. A escritora Ruth Guimarães foi uma das primeiras mulheres negras a ocupar espaço no campo da literatura brasileira. O romance *Água Funda* recebeu a atenção de importantes críticos quando de sua estreia. Na presente pesquisa, empreendemos um estudo cuidadoso sobre a recepção da obra, atualmente, dividida em três momentos, de acordo com as edições: da Editora Livraria do Globo, em 1946; da editora Nova Fronteira, em 2003, e da Editora 34, em 2018. O diálogo dessa recepção com a leitura crítica da obra possibilitou-nos perceber o romance de Ruth Guimarães como um exemplar do moderno romance brasileiro, assim como também evidenciou a necessidade de mais estudos acadêmicos em torno da produção dessa escritora.

Palavras-chave: *Água Funda*. Recepção. Ruth Guimarães. Romance.

ABSTRACT

PORTILHO, Sérgio Carvalho, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, February, 2023. **Reflections about the modern novel *Água Funda* (1946), by Ruth Guimarães.** Advisor: Joelma Santana Siqueira. Co-advisor: Maria do Rosário Alves Pereira.

The present dissertation aims to do the analysis of *Água Funda* (1946), by Ruth Guimarães, the only novel published by her, with the purpose of analyzing its construction and the study of its reception. The writer Ruth Guimarães was one of the first black women who occupied space in the field of Brazilian literature. The novel *Água Funda* received the attention of leading critics in its debut. In this research, we undertook a careful study about the reception of the book, currently divided into three moments, according to the editions: Livraria do Globo, in 1946; Nova Fronteira, in 2003, and Editora 34, in 2018. The dialogue between this reception and the critical reading of the book made it possible for us to perceive Ruth Guimarães' novel as an example of modern Brazilian novel. In addition, it highlighted the need for further academic studies about the production of this writer.

Keywords: *Água Funda*. Reception. Ruth Guimarães. Novel.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE MODERNO NA LITERATURA BRASILEIRA ..	15
3. UM MERGULHO NA RECEPÇÃO DE <i>ÁGUA FUNDA</i> (1946)	27
4. ROMANCE <i>ÁGUA FUNDA</i> (1946) DE RUTH GUIMARÃES	48
4.1 DE SINHÁ A ANDARILHA – O DRAMA DA PERSONAGEM CAROLINA.....	51
4.2 O CASAL JOCA E CURIANGO.....	59
4.3 O NARRADOR EM <i>ÁGUA FUNDA</i> (1946)	65
4.4 O MODERNO ROMANCE <i>ÁGUA FUNDA</i> (1946)	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	85

1. INTRODUÇÃO

Ruth Guimarães, segundo Miranda (2021), é a primeira autora negra a publicar um romance após a abolição e a única mulher negra a ter feito parte da Academia Paulista de Letras até o início de 2022. Sua obra *Água Funda*, construída a partir de experiências da autora com o espaço rural em sua infância, retrata as questões humanas que atravessam o indivíduo rural, seja pela perspectiva dos proprietários da fazenda, representada no livro pela figura da sinhá Carolina, seja pela perspectiva do trabalhador do campo, figurado por Joca. Embora de esferas sociais tão distintas, ambos terminam em uma situação semelhante, a de loucura.

O romance aborda inúmeras ocorrências dentro do mesmo espaço, a fazenda Olhos d'Água, a qual, depois, passa a ser uma usina para beneficiamento de cana-de-açúcar. Pode se observar na obra a mudança que, segundo Miranda (2021), ocorreu no Brasil no início do século XX, em que a modernidade trouxe novos recursos, mas o sistema desigual, presente no período colonial, permanece próximo ao do passado, com figuras que apenas mudam de nome, sem tantas modificações para suas perspectivas, sendo “Sinhá, Senhor, mucamas, o bugre, capatazes, caboclos. Depois, trabalhadores da usina de açúcar, tropeiros, imigrantes europeus, empresários”. (MIRANDA, 2021, p.39).

Segundo algumas críticas, como a de Antonio Candido e a de Amadeu de Queiroz, havia um produto literário de qualidade, como se percebe nas seguintes falas: “Não descobri nem emendei, não corrigi nem apadrinhei a escritora Ruth Guimarães, encontrei-a moça de vinte anos e já romancista” (QUEIROZ, 1951, n.p) e “*Água Funda* (...) refresca agradavelmente a nossa sensibilidade e revela uma escritora que poderá atingir um nível literário de primeira ordem” (CANDIDO, 1946, n.p). Mesmo assim, embora a autora tenha tido uma certa projeção com a publicação de sua obra, textos como o capítulo XIII “Tendências Contemporâneas”, de Alfredo Bosi, o qual discorre sobre inúmeros escritores após a década de 1930, não citam Ruth Guimarães em sua historiografia.

No presente trabalho, busca-se analisar o romance *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães, visando demonstrar sua pertinência para a história do romance moderno no Brasil, dialogando com a recepção crítica da obra e tendo em vista o seu contexto de produção. Para isso, faz-se necessário perpassar pela teoria da narrativa; revisitar a recepção da obra e identificar como se deu a história da narrativa moderna no Brasil.

Estudar Ruth Guimarães hoje, especificamente sua obra *Água Funda*, é peça fundamental para entender como se deu a narrativa moderna neste país produzida por aqueles que não alcançaram tanta visibilidade quanto Guimarães Rosa e Clarice Lispector. É dar

oportunidade para que a análise da recepção da obra seja revisitada, com o intuito de enxergar o que a crítica e o público da década de 1940 tinham para expressar em relação à obra.

Quando publicou seu romance, Ruth Guimarães recebeu elogios da crítica por escrever uma obra que não correspondia às tendências ou modismos que o público da época mais procurava. A autora optou por desenvolver uma narrativa que se aproximasse da oralidade, em que o leitor é convidado a ler e a ouvir o texto, participando da conversa que está sendo feita, a qual, através de verbos no imperativo, em alguns momentos, parece falar com um discurso direto ao leitor, como se observa em:

Pegue galhos de manjerição bem verde e misture com rosas brancas folhudas. E lá no meio, como quem não quer, esqueça uma rosinha vermelha, todo-ano, dessa rosinha vagabunda, que dá em qualquer chão e trepa em qualquer cerca. Depois repare: qual é a mais alegre, a mais vistosa, a mais simples, a mais pobre, ao mesmo tempo a mais bonita das rosas? Qual a que combina mais com o manjerição? Qual a que se olha primeiro? Qual é a de que gosta mais? Qual é? (GUIMARÃES, 2020, p.62).

Sabe-se que alguns temas, no contexto de produção de *Água Funda*, tendiam a perder força, como o folclore e as narrativas sobre a cultura rural, pois o público demandava temáticas que estivessem na ordem do dia e, muitas vezes, esse ponto de partida da escrita era e ainda é desenvolvido por intencionalidades e convenções. Ruth Guimarães, quando escreve *Água Funda*, com um narrador que mescla a primeira e terceira pessoa, evidencia uma familiaridade com o que narra, como quem vivenciou os fatos ali contados, tal qual pode ser observado no seguinte trecho: “A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada” (GUIMARÃES, 2018, p.53).

Além de seu único romance, *Água Funda*, que, segundo Lucia Miguel Pereira (1946, n.p), representa “um ponto de equilíbrio entre a naturalidade, tão necessária à ficção, e a utilização de recursos estéticos – aqui menos de linguagem do que de estrutura”, Ruth Guimarães também publicou outras obras, principalmente com a temática folclórica: *Filhos do Medo* (1950); *Mulheres Célebres* (1960); *As Mães na Lenda e na História* (1961); *Lendas e Fábulas do Brasil* (1972); *O mundo Caboclo de Valdomiro Silveira* (1974); *Grandes Enigmas da História* (1986); “*Esta é a segunda carta que lhe escrevo*” in *Cartas a Mário de Andrade* (1993); *Contos de Cidadezinha* (1996); *Calidoscópio* (2006); entre outros, inclusive alguns livros póstumos de contos que têm sido lançados pela família da autora, entre eles, *Contos Índios* (2020); *Contos Negros* (2020) e *Contos de Céu e da Terra* (2021).

A escritora Ruth Guimarães também tem destaque como tradutora de obras importantes como *Contos de Dostoiévski* (1985); *Contos de Alphonse Daudet* (1986); *Contos de Balzac* (1986); *O Asno de Ouro* (s.d), de Apuleio e outros, o que demonstra o fato de Ruth Guimarães

produzir sua própria literatura e cooperar para a disseminação de outras. Além de escritora e tradutora, foi também professora, lecionando na educação básica e superior. Foi ainda repórter, com muitas de suas reportagens disponíveis na Biblioteca Amadeu Amaral, da Funarte (IBAC/CFCP)¹.

Assim, percebe-se a necessidade de que a pesquisa acadêmica se volte para Ruth Guimarães, que tanto colaborou para a literatura, mas foi deixada “às escuras” para o público. Quando se fala de uma autora desse nível de produção e que tem tamanha representatividade para os grupos sociais (mulheres, negros, caipiras), espera-se que seja reconhecida, mas suas obras não são lidas nas escolas e até mesmo diante de profissionais da área literária, pouco ou nada se conhece de Ruth. É importante que estudos, em especial sobre *Água Funda*, venham colocar o romance de volta em discussão, permitindo um maior alcance para um texto que aborda ficcionalmente uma parte do Brasil rural da primeira metade do século XX, sendo, também, embora não evidenciado como tal, um exemplo do que o modernismo contemporâneo da década de 1930 e 1940 expressava: a “compreensão viril dos velhos e novos problemas” (BOSI, 1994, p. 384).

Em um levantamento feito do quantitativo de trabalhos acadêmicos que discorriam sobre a obra *Água Funda*, foram encontradas apenas uma dissertação de mestrado, intitulada “Um mergulho em *Água Funda* e suas distintas vertentes”(2011), da mestre em Processos e Manifestações Culturais, Ana Paula Marques Cianni de Oliveira, e a tese “Corpo de romances de autoras negras brasileiras: posse da história e colonialidade nacional confrontada” (2019), da doutora em Estudos Comparados de Literatura em Língua Portuguesa, Fernanda Rodrigues de Miranda. Como se percebe pelo título, a última pesquisa citada não se dirige apenas a Ruth Guimarães.

Essa escassez de estudos sobre a obra *Água Funda*, romance que foi considerado pelo jornal *Diário Carioca* (1946) como “um autêntico ‘record’ de vendas”, explicita a necessidade de direcionar os olhares acadêmicos para a reflexão do contexto dos anos 1940 na literatura e na história social e os conceitos de campo literário, discutidos por Bourdieu (1996), com o intuito de se perceberem as possibilidades de entendimentos sobre o apagamento que o romance sofreu.

Ainda em termos acadêmicos, a relevância deste trabalho está na possibilidade de ampliação das pesquisas acerca da relação entre literatura e história, tendo em vista o fato de a

¹ Essas reportagens podem ser encontradas através do seguinte link: <http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes%20de%20Jornais/8777>.

literatura ser uma fonte de desnudamento indireto de um período histórico, de uma cultura, de pessoas e costumes. Ela é, nesse sentido, como definida por Costa Lima (2003, p. 45), “um microcosmo interpretativo de uma situação humana”. *Água Funda* faz isso, interpreta a condição do/da caipira, segundo os termos de Ruth Guimarães. Leva, nesse sentido, o leitor a criar uma ideia sobre esse homem do campo, leva a crer que os personagens ali são criados a partir de um realismo, aqui não como movimento literário. Por isso é tão relevante acentuar o contexto histórico do qual emerge a figura do “caipira” que permite lançar luzes sobre o homem rural do início do século XX. Nesses termos,

A literatura é considerada um bem cultural cujo acesso contribui para o desenvolvimento da educação estética, da sensibilidade, da concentração, dos aspectos cognitivos e linguísticos, do exercício da imaginação, além de favorecer o encontro com os diferentes saberes sobre a cultura de povos e lugares desconhecidos, seja do universo fictício ou real (ASSIS, 2020, no prelo).

É importante analisar como se deu a recepção do romance *Água Funda*, quais os critérios da época para uma obra alcançar o cânone e quais as influências eram necessárias para que um romance fosse tido como de qualidade elevada, tornando-se, como tantos outros, de sucesso atemporal. Se havia, quais eram os pontos que não colaboraram com o sucesso da autora a longo prazo na esfera literária. De acordo com Candido (1998, p. 202) “na ficção brasileira, o regional, o pitoresco, campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo”, porém, percebe-se, no objeto desta pesquisa, uma quebra desse paradigma, portanto o interesse em uma reflexão sobre o romance.

Considerando que *Água Funda* (1946) é um romance com temática regionalista, abordando vivências e experiências do sujeito rural, é necessário analisar a abordagem sobre os menos favorecidos da obra, tendo como base o que Alfredo Bosi escreveu sobre a literatura e os excluídos em um dos capítulos de *Literatura e Resistência* (2002), afirmando que há pelo menos duas formas de se considerar a relação entre ambos. Uma delas “consiste em ver o excluído social ou marginalizado como objeto da escrita”, e a outra, em procurar entender “o excluído enquanto sujeito do processo simbólico.”

Tendo em vista que o *corpus* a ser analisado na presente pesquisa insere-se no contexto dos desdobramentos do modernismo brasileiro, faz-se necessário entender o que caracterizava a escrita dos principais representantes da geração modernista, entendendo os desdobramentos a partir da Semana de Arte Moderna. A esse respeito, Bosi destacou que

Só o estudo monográfico dos principais escritores modernistas pode aparar as arestas de uma visão esquemática a que força o ritmo da exposição histórica. E é só pela análise das obras centrais do movimento que se compreende a revolução estética que ele trouxe à nossa cultura. Porque, se no plano temático, algumas das mensagens de 22 já estavam prefiguradas na melhor literatura nacionalista de Lima Barreto, de

Euclides e de Lobato, o mesmo não se deu no nível dos códigos literários que passam a registrar inovações radicais só a partir de Mário, de Oswald, de Manuel Bandeira (BOSI, 1994, p. 345).

Bosi (1994), ainda, apresenta um panorama sobre o modernismo e o Brasil após 1930 e como as circunstâncias nacionais colaboraram para uma transformação da literatura, identificando uma vertente que o autor irá chamar de contemporaneidade. O conhecimento sobre o contexto pós 1930 é necessário para uma fundamentação a respeito da maneira como se deu a produção da obra *Água Funda*.

Para analisar a obra, tendo em vista os primeiros anos pós-abolição até o Brasil “moderno”, recorreremos, à princípio, ao livro *História Concisa do Brasil* (2001), de Boris Fausto, especialmente no que tange ao período da primeira república (1889-1930), que traz luz para compreender a passagem temporal dentro da narrativa, que tem evidências dessa mudança do sistema ainda escravocrata para outro momento no início do século XX, em que há o surgimento do maquinário, que ainda demandava um trabalho desvalorizado do sujeito rural. Como escreveu o historiador,

No curso das últimas décadas do século XIX até 1930, o Brasil continuou a ser um país predominantemente agrícola. Segundo o censo de 1920 de 9,1 milhões de pessoas em atividade, 6,3 milhões (69,7%) se dedicavam a agricultura, 1,2 milhão (13,8%) à indústria e 1,5 milhão (16,5%) aos serviços (FAUSTO, p. 159).

No que diz respeito à forma romanesca de *Água Funda*, Brito Broca (2018, p.183) considerou que a narrativa é construída como uma “suíte’ fragmentária”. Esse é um aspecto relevante da estrutura da narrativa que dialoga com as reflexões de Anatol Rosenfeld (1969) sobre o romance moderno, sobretudo no que tange à dissolução do enredo e ao abandono do “retrato” de personagens.

Walter Benjamin (1936) auxilia na compreensão do papel do narrador do romance. Embora a voz do narrador de *Água Funda* abarque marcas de vivências e experiências de um narrador tradicional, estamos diante do narrador do romance, que requer a leitura individual. Sobre esse tipo de narrador, escreveu Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, e, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1936, p. 198).

Essa citação, conectada ao romance *Água Funda* (1946), justifica a construção narrativa escolhida pela escritora Ruth Guimarães, a qual aproveitou de sua própria vinculação ao campo e ao material recolhido de escuta no convívio com seus semelhantes. O romance em estudo se

destaca, dessa forma, pois ao lê-lo, tem-se a sensação de se estar conversando com um indivíduo que vivenciou as experiências que estão sendo compartilhadas.

É pertinente destacar, ainda, que, na esteira de Eagleton (2006), entende-se que é preciso analisar a obra em foco a partir do pressuposto de que o seu significado está interligado ao que o autor entendeu por ela no momento em que a escrevia e que ela pode produzir inúmeras interpretações, mas que essas precisam estar situadas dentro daquilo que o autor concebeu:

O fato de que eu possa apresentar o *Macbeth* de sorte a torná-lo relevante para a guerra nuclear não altera o fato de que isto não seja o que a peça "quer dizer", do ponto de vista de Shakespeare. As significações variam ao longo da história, ao passo que os sentidos permanecem constantes; os autores dão sentido às suas obras, ao passo que os leitores lhes atribuem significações (EAGLETON, 2006, p. 102).

Sendo assim, não há como desconsiderar a relação da autora de *Água Funda* com o contexto em que a obra foi produzida, realçando outros escritos da escritora que se dedicou à pesquisa sobre o folclore brasileiro e a arguta percepção do ambiente rural por parte do narrador, como é possível perceber na passagem abaixo, em que o narrador se volta diretamente para o leitor:

Já viu seriema, no brejo, em dia calmo? Fica horas apoiada num pé. A gente olha, parece estatueta. Não se mexe, não se cansa. Não espia pra lá e pra cá. A água parada embaixo, e o céu, em cima, é tudo um céu. E ela fica, fica, fica...Esqueceu da vida só de ver aquela beleza de verde e de azul e alguma flor pintando no brejo. A gente não é assim não. Se está bem, procura jeito de ficar melhor. Não é da natureza humana ficar parada, olhando coisas paradas. (GUIMARÃES, 2020, p. 47)

A narrativa também traz vários ditados populares que merecem análise atenta. Por exemplo, “No começo tudo são flores”, “o que é de raça corre caça”, “não aguenta uma gata pelo rabo”, “o que está feito, não está por fazer”, “ninguém faça que não pague”, “amor é um vento; vai um, vem um cento”, entre tantas outras. Esses ditados constituem uma voz coletiva inserida no texto e pretende-se verificar se correspondem a uma abordagem irônica, se apenas endossam o senso comum, a sabedoria popular etc.

Sobre a recepção de *Água Funda*, Antônio Candido, nos *Diários Associados* (1946), elogiou a obra, mas também fez ressalvas. Embora considerando-a um material novo e que fugia a modismos, destacou:

Será porque a sra. Ruth Guimarães transpôs histórias acontecidas, como insinua no início, não tendo forças para plasmá-las a sua vontade? Como quer que seja, vejo em “Água Funda” certa incapacidade de avaliar as possibilidades da ficção, ao lado da incapacidade de equilibrar as partes da narrativa numa urdidura mais sábia. O resultado – me parece – é que a sra. Ruth Guimarães não aproveitou plenamente o belo material que teve na mão. (CANDIDO, 1946, p. 15)

É importante destacar que, como será visto no capítulo sobre a recepção do romance, a partir de uma nova leitura, tendo visto a trajetória ao longo de mais de cinquenta

anos da escritora, o crítico passa a ter uma nova impressão do texto e transmite uma ideia bastante distinta do que se lê na sua primeira impressão.

Diante do exposto, a presente dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Reflexões sobre o romance moderno na literatura brasileira”, se volta para a historiografia, com o intuito de destacar as características predominantes na produção dos romances a partir do pré-modernismo até a década de 1940. O segundo, “Um mergulho na recepção de *Água Funda* (1946)”, é baseado na leitura de importantes literatos da época em que o romance foi publicado, tendo como recurso de pesquisa a hemeroteca digital e arquivos enviados pelo filho da autora, Joaquim Botelho. Já o terceiro capítulo, “Análise do romance moderno *Água Funda* (1946)”, apresenta um ensaio sobre o romance, com destaque para seu narrador e a poética do texto. Encerra-se a dissertação apresentando, nas considerações finais, um balanço sobre o trabalho, apontando para novos desdobramentos que são possíveis de serem realizados.

2. REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE MODERNO NA LITERATURA BRASILEIRA

Pensar o romance moderno é rememorar como esse gênero se desenvolveu ao longo da história e identificar nessa desenvoltura a sua intenção temporal, aquilo que o estilo do produto tendenciava a emanar a partir de sua especificidade. É entender que, em dado momento cronológico, os textos em verso já não preenchiam mais uma necessidade cultural que demandava por histórias mais desenvolvidas e próximas a uma realidade, as quais alcançaram êxito nos textos em prosa. Nesse sentido, Forster (2005, p. 30) irá lembrar que “Um romance conta uma estória”, ao usar o exemplo célebre de Xerazade e a forma como ela evitou sua sina ao saber manter um suspense.

É interessante pensar nas significações que as traduções do termo romance abarcam, como no inglês *novel* que insere a ideia de novidade. De fato, o gênero trouxe uma ruptura com o modo de se pensar a escrita, se livrando, segundo Fuks (2016), “(...) de algumas ingenuidades clássicas”. O mesmo estudioso traz a seguinte visão sobre o romance:

O romance é a um só tempo o impulso atemporal do narrar e a expressão imediata do presente. É a continuidade de um gesto antigo e também sua crítica a ruptura com as fórmulas rígidas do passado, com seu dogmatismo, seus vícios solenes. Rompe com tudo aquilo que o precede, mas também consigo mesmo. É a repetição do mesmo ato narrativo, mas também sua mudança perpétua, tendo como fim o inacabamento. O romance é a crença firme na representação da experiência do ser, é seu exemplo mais bem-sucedido, e, no entanto, reforça a certeza de que o ser será sempre irrepresentável, sua experiência resistindo a qualquer mimese. Cada dualidade, logo se vê, esconde um paradoxo: uma fissura na ordem do simbólico. (FUKS, 2016, p. 11)

O romance como gênero literário alcançou notoriedade a partir do século XVIII, embora alguns estudiosos, como Nishikido e Sá (2016), afirmem que o primeiro romance da história seja *Genji Monogatari*, que se acredita ter sido escrito por uma mulher, Murasaki Shikbu, no século XI. Outros estudiosos, como Oliveira (2008), defendem que a obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de La Mancha*, seja o primeiro romance moderno, tendo sido publicado no século XVI. Para Ian Watt (2010), o romance moderno teve início no século XVIII a partir dos textos de Defoe, Richardson e Fielding, o que o leva a crer que devido a esses escritores serem figuras de um arco temporal semelhante, haja implicações do contexto deles para que o romance se destacasse a partir daquele momento.

O termo *romance*, como já visto, só vigorou no século XVIII, o que não significa que antes disso já não fossem produzidas ficções. Porém, de acordo com Watt (2010), o que diferenciaria o novo gênero do que vinha antes dele era o realismo com o que a narrativa se propunha desenvolver.

As principais associações críticas do termo "realismo" são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética a palavra "réalisme" foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a "vérité bumaine" de Rembrandt em oposição à "idéalité poétique" da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do Réalisme, jornal editado por Duranty. (WATT, 2010, p. 10)

Segundo Fuks (2016, p. 13), independente da origem em que o romance tenha sido concebido, ele teve sua ascendência junto ao realismo. O estudioso afirma que os conceitos romance e realismo estão imbricados de tal forma que "(...) insistem em se amalgamar: romance realista, romance moderno, romance, nomeiam tantas vezes a mesma abstração, o mesmo objeto inqualificável."

Esse realismo, agindo como antônimo de idealismo, não visava atenuar apenas um aspecto da vida humana, mas desnudar o caráter do indivíduo, o que permitia uma maior associação da ficção com a realidade. Além disso, o romance moderno reflete uma visão individualista e inovadora que a ficção produzida até ali não poderia oferecer, já que tinham como base um pensamento voltado para um coletivo mais moralista e funcionavam como exposições de comportamentos humanos e como cartilhas para uma admoestação. Sendo assim, segundo Watt (2010, p. 13), "(...) o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade."

A mudança que houve na forma da escrita obedeceu a uma transformação que ocorria com o formato de sociedade. Se até então o texto literário se valia de uma tradição, utilizando elementos genéricos em sua constituição, com o romance moderno, nasce a preocupação em ser específico no que se pretende representar. Isso se deve à necessidade que os autores tinham de evidenciar a verossimilhança, como se percebe quando Watt (2010) afirma que a diferença entre o romance e os demais gêneros está na forma de se apresentar o ambiente e os personagens, sendo que no caso do último, até a escolha dos nomes é intencional para que a individualização aproxime o texto do real, como o fato de não haver apenas o nome, mas também um sobrenome, o que se identifica no personagem Brás Cubas, de Machado de Assis, ou no exemplo citado por Watt, Robson Crusoe, de Defoe.

Diante dessa busca de aproximar o produto artístico da realidade, a escrita deixou de perdurar apenas em uma superficialidade do aspecto humano, mas passou a adentrar a esfera da consciência, através da qual os pensamentos e memórias dos indivíduos começaram a ter mais destaque do que, às vezes, as frugalidades exteriores.

É necessário atentar-se ao ideal de realismo, considerando o que Barthes (1977, p. 21) afirmou ao se referir a uma das três forças da literatura, a *mímeses*. O teórico diz em sua aula

inaugural²: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável (...)”. Isso distingue a literatura de outras áreas, pois se a busca pela aproximação com o real se der de forma exacerbada, não se pode distinguir o que é ficção do que é documento. A linguagem poderia ser a responsável por essa distinção, mas na busca desenfreada por essa “verdade”, o estilo específico do texto literário também pode se perder.

Embora seja possível comparar uma obra fictícia (o romance especificamente) com um dado histórico, isso se dá pela verossimilhança, mas jamais por uma retratação no sentido de igualdade. Veja-se a língua, a qual mesmo apresentando palavras sinônimas, tal como morada e residência, jamais será capaz de manter a semântica estritamente idêntica. A realidade não está passível de ser clonada, seja pela pintura, seja através da literatura. A arte se limita, humildemente, ao seu papel de demonstrar e representar uma dada verdade.

Inclusive, uma preocupação dos escritores do romance moderno passou a ser o compromisso com a verdade, pois acreditavam que a forma de se produzir as ficções anteriores ao romance moderno enganavam ao leitor. Mas, ao longo das produções, foi se percebendo que o caráter da linguagem literária não permitia que essa verdade se desse de forma genuína, preferindo-se assim o uso do termo verossimilhança, que segundo Costa (2006, p. 53-54), “(...) situa a mímese nas fronteiras ilimitadas do “possível”: (...) o possível”, e não o verdadeiro, como objeto temático da mímese, (...) o “possível” lógico, causal e necessário, como modo de arranjo interno, solidário, das ações do mito.” A estudiosa ainda afirma:

o verossímil é o critério que deve nortear a escolha dos argumentos para a composição mimética; um argumento impossível que convença é melhor do que um possível que não convença; o próprio irracional, utilizado com aparência razoável de racional, torna-se aceitável. (COSTA, 2006, p. 52)

Não excluindo os outros gêneros, o romance deveria implicar uma aproximação com a vida daquele que estaria tendo contato com o produto literário. Que se mantenha as categorias de gêneros básicos citados por Aristóteles: o épico, o lírico e o dramático, mas que haja aquele capaz de apontar a verdade em torno do homem. Concernente a isso, lê-se:

Não era apenas a dissolução de práticas arcaicas, a recusa da linguagem elevada e dos tipos universais, o abandono de enredos venturosos que já começavam a entediar. Era muito mais. Era um conjunto preciso de concepções e procedimentos a serem severamente aplicados por quem quisesse alcançar alguma verdade: a fidelidade à experiência individual, sempre única e, portanto, sempre original; o foco em pessoas específicas em suas circunstâncias específicas, pessoas com nomes próprios semelhantes aos reais; o enredo de matiz biográfico costurado com a conduta plausível

² Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977 por Roland Barthes.

dos personagens; o narrador coerente, atento à passagem precisa do tempo e às relações de causalidade; o retrato objetivo do presente, com construção verossímil do ambiente e atenção às mais públicas ocorrências diárias; o emprego da linguagem referencial, com a rarefação de metáforas e outras figuras na elaboração de uma prosa fácil e clara, para dar impressão de autenticidade. (FUKS, 2016, p. 14)

Como observado no trecho acima, o romance moderno pretendia estar a par da vida humana, referenciá-la de forma que seu leitor conseguisse fazer ligações entre o que lia e aquilo que podia enxergar ao seu redor, textos com os quais se criava certa familiaridade, dados os elementos utilizados para a sua autenticidade.

Ian Watt (2010) usa o conceito de realismo formal para se dirigir aos procedimentos narrativos utilizados no romance, os quais não eram comuns a outros gêneros, haja vista a busca pela escrita com riqueza de detalhes com o intuito de revelar a experiência humana mais próxima do que se acredita ser real. Segundo Watt (2010, p. 35)

as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias; e isso com certeza explica por que a maioria dos leitores nos dois últimos séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte.

Na literatura brasileira, vemos isso acontecer de forma mais explícita em Machado de Assis, especificamente com seu romance célebre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1999 [1880]). Em um momento em que a arte deveria aproximar-se do real através da representação, Machado de Assis não apenas torna-se um dos maiores exemplos do realismo, como o evoca em suas obras, sem se prender a convenções pré-estabelecidas.

A partir da leitura da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1999 [1880]), é possível identificar a relação da escrita do autor Machado de Assis com o realismo formal indicado por Watt (2010), como sendo um conjunto de técnicas narrativas que buscam produzir um relato autêntico das experiências reais do indivíduo, apartando-se dos enredos oriundos da tradição e aproximando-se da linguagem referencial.

Segundo Watt (2010), o termo formal deriva dos conjuntos de procedimentos narrativos que são tão comumente encontrados no romance. Ainda segundo o autor, há uma premissa quanto ao romance:

é um relato completo e autêntico da experiência humana, e, portanto, tem a obrigação de satisfazer seu leitor com detalhes da história tais como a individualidade dos atores envolvidos, os pormenores dos tempos e lugares de suas ações, detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, p.34, 2010)

Vê-se desde o início da obra machadiana que o autor busca dialogar com o leitor, remetendo a ideias e conceitos muito comuns ao dia a dia das pessoas daquela época, século

XVIII, em especial a classe nobre, como por exemplo, os bailes, os jantares, os passeios, as conversas políticas etc, além das questões morais atemporais, as relações por conveniência, o adultério, a troca de favores, o jogo de interesses.

A possibilidade de conseguir enxergar representações em uma obra e perceber que determinadas circunstâncias do mundo à volta do indivíduo estão presentes no texto literário remete ao que Barthes (1977) traz como uma das forças que reside na literatura, à *mimesis*, que, segundo o teórico, trata da representação de alguma coisa, o que fica nítido na leitura analítica da obra machadiana, que há uma necessidade de explanar, no caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não apenas a figura rica da sociedade, mas as atitudes dela em relação ao meio em que vive.

Machado de Assis rompe com a visão de que o realismo precisava apontar para a classe desprestigiada, ao revelá-la em seus pormenores, colocando sempre o periférico como centro do discurso, chamando a atenção para o que havia de “desonesto” dentro da sociedade, o que o autor percebeu que não levava a nada. Dessa forma, surgiu “como uma solução estética para problemas objetivos”, como afirmado por Schwarz (2010), ao mudar a perspectiva, na obra em questão, não mais para o homem marginalizado, mas para aquele que tão comumente praticava as atitudes desprezíveis e que não se incomodava com isso, os tais “brás” da sociedade contemporânea ao autor, ou seja, a classe alta.

Machado não apenas substituiu essa visão, ao dar a voz para o homem burguês, o qual além de concordar com as injustiças sociais, por ser um de seus beneficiados, cultuava fazer parte desse grupo, como também revela a realidade dos fatos transmitidos por quem os pratica, atribuindo maior ênfase no que se queria exprimir, isso de maneira muito sutil ao parecer ser um elogio, porém ao exibir as mazelas sem disfarces, está carregado de crítica.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o “defunto autor”, narrador vivíssimo aliás, aproveita-se de sua condição para contar episódios de sua vida com independência e sinceridade, pois “a franqueza é a primeira virtude de um defunto”. Desafrentado do mundo, desdenhoso das opiniões alheias – “não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados” (BC, cap. xxiv) –, Brás pode agora confessar “lisamente o que foi”, “estender” aos outros as revelações que antes só podia fazer à própria consciência. O sentido político dessas características do narrador é potencialmente explosivo: afinal, um legítimo representante da classe senhorial, em vida um herdeiro e continuador de suas prerrogativas, resolve se expor abertamente, dizer a verdade sobre si mesmo e, por conseguinte, sobre aqueles que a ele se assemelham quanto às “tradições de família”, “cabedais” e “relações adquiridas”. (CHALHOUB, 2003, p. 44)

O problema que persistia antes da mudança de Machado de Assis é que “o romance realista era (...) um novo desenvolvimento europeu, de grande prestígio. O realismo tinha que ser incorporado para que a nação estivesse a par da modernidade” (SCHWARZ, 2010, p. 239),

sendo o realismo, no Brasil e em outros países periféricos, não apenas uma crítica da realidade, mas também uma moda que deveria ser seguida.

Dessarte, as obras brasileiras precedentes à de Machado pontuavam a realidade num panorama diferente do que ocorre no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o qual destaca, na realidade nacional, fatos que mereciam ser analisados e evidenciados de maneira que promovessem uma crítica e uma alusão às situações sociais. Havia uma constante necessidade de seguir o que a Europa prescrevia, assim como se fazia e ainda se faz em outros aspectos adjacentes à literatura, a qual se dava mais pelo aspecto convencional do que ideológico.

Com o advento da era moderna e com todas as mudanças sociais que ocorriam de forma abrupta, o romance, assim como as demais artes, passou a deixar a ligação que até então estava tendo com as características do movimento intitulado Realismo. Isso fica bastante evidente nos movimentos de vanguarda ocorridos na Europa: Futurismo; Surrealismo; Cubismo; Expressionismo e Dadaísmo. Tais movimentos demonstram de forma concreta uma quebra da construção “retratista” que outras artes também mantinham. A arte moderna, segundo Rosenfeld (1996, p.81), “nega o compromisso com este mundo empírico de ‘aparências’”.

Na literatura brasileira, o marco da sua autenticidade se daria no Modernismo, principalmente a partir da Semana de 1922. Em relação às pinturas, via-se a transformação clara e polêmica nas obras de Tarsila do Amaral, especialmente em uma das suas obras mais famosas, o *Abaporu* (1928), que conduz a um olhar sobre o homem brasileiro. Percebe-se que, nesse momento, a arte brasileira se volta para a própria nação, o que se reafirma no romance publicado no mesmo ano da pintura de Tarsila, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade.

O romance de Mário é um marco histórico na literatura brasileira, pois à sua maneira, conta a cultura nacional e revela novas formas de construção literária. Um século após a independência do Brasil, a produção artística de Mário evidencia um caráter autônomo, revelando no texto um indivíduo plural que pode ser negro, branco, índio, tudo no mesmo ser, como figurado no personagem Macunaíma, o herói, ou melhor, o anti-herói nacional. Não se tratava de idealizar a nação que soaria bonita e esplendorosa para o mundo, mas narrar um Brasil mais próximo da verdade, com seus enfrentamentos e crises provenientes de sua formação.

A partir desse período, surgiriam produções cada vez mais próximas à realidade do país. Não é por acaso que a década de 1930, conhecida como a segunda geração modernista, tenha sido um período de romances regionalistas e de caráter social. Romances como *O Quinze*

(2006 [1930]), de Rachel de Queiroz, e *Vidas Secas* (1969 [1938]), de Graciliano Ramos, denunciam a miséria e as dificuldades enfrentadas no sertão do Brasil.

O realismo e o naturalismo já haviam sido superados como movimentos que guiavam a produção, porém, permaneceu, no romance moderno, nesse momento também modernista, a verossimilhança. Se Defoe e Swift pretendiam que seus romances soassem como testemunhos de uma realidade, podendo até mesmo serem confundidos com documentos históricos, a realidade embutida nos romances modernistas tinha uma função mais denunciativa do que apenas estrutural.

Essa verdade inculcada no texto será dada através da reflexão que emana do interior do personagem. Uma das características mais evidentes, nos romances modernos desse sentido, é a forma que o tempo começou a ser utilizado na narrativa, o que, segundo Rosenfeld (1969), funde presente, passado e futuro. Isso se deve ao fluxo da consciência, o qual não se prende a uma estrutura temporal, assim como faziam os textos antecedentes, perdendo, assim, a nuance de causa e efeitos que as obras tradicionais apresentavam. A forma de se expressar o tempo muda porque o leitor passa a ter acesso à mente do narrador, o qual, muitas das vezes, é o protagonista do romance. Ele não conta a história necessariamente de forma linear. Assim como acontece nos *flashbacks* presentes nos filmes, uma situação pode estar acontecendo no presente da narrativa e o narrador passar a contar uma memória, ou um pensamento do personagem, que demore páginas para ser apresentado, voltando apenas mais à frente ao momento exterior que estava sendo contado.

Essa talvez seja uma das principais diferenciações entre o tradicional e o moderno – a mudança da narrativa que conta do exterior ao personagem para uma narrativa a partir do interior do personagem. Isso ocorre com frequência, sem ser necessário que o narrador aponte que está fazendo essas alterações, pois, quanto leitores, somos inseridos nesses universos, mundo de fora e mundo de dentro, oferecendo a percepção de que se aquilo é pensado e criado no consciente humano, então possa ser real.

Rosenfeld (1969, p.92) afirma que, nesse sentido, “o romance se passa no íntimo do narrador”. Sendo assim, mesmo que o narrador não seja o próprio personagem, ele, de alguma forma, se encontra na situação narrada e consegue transmitir, a quem tem o contato com o texto, detalhes da profundidade humana, até mesmo os seus devaneios. Ainda segundo o teórico, a fusão temporal dada pelo fluxo de consciência omite o narrar, pois há a construção do monólogo interno.

Em *A Meia Marrom* (2002), Auerbach utiliza alguns parágrafos da obra *To The Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, para exemplificar como acontece a literatura que parte

do fluxo de consciência. Em um pequeno trecho usado pelo autor, já se percebe que a construção do texto se distancia de um estilo convencional, no qual as ações dos sujeitos dos textos direcionavam a narrativa. O romance usado por Auerbach (2002) é apenas um referente do que estava acontecendo com o gênero. A história se dava a partir das digressões que ocorriam na mente da personagem enquanto conferia em seu filho o cumprimento de uma meia. Elementos em torno da personagem, como a mobília, induziam pensamentos que se aprofundavam, não tendo relação nenhuma com o que estava ocorrendo no momento, como afirma Auerbach (2002, p. 487): “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”.

O romance moderno, assim como na obra de Virginia Woolf, apresenta o desenrolar da trama, que não se prende apenas a uma causa, ligado mais ao que se passa no interior do personagem do que àquilo que de fato está acontecendo no mundo físico. Trata-se de lembranças, reflexões, indagações, autoanálises etc. Os pensamentos dos personagens vagueiam e o leitor, sem um controle temporal, navega junto deles nessa viagem do fluxo da consciência. Muitas vezes essa viagem leva a lugares turbulentos, nos quais a análise da condição humana torna-se um monstro que interroga sobre o verdadeiro sentido da vida.

Percebe-se, ainda, nesse gênero, o distanciamento do narrador, o qual quase chega a desaparecer por completo em alguns momentos, já que, segundo Auerbach (2002, p. 481) “(...) quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.”.

Na literatura brasileira, dois autores ganham destaque em relação ao fluxo de consciência, Graciliano Ramos, com *Angústia* (1936) e Clarice Lispector com *Paixão Segundo G.H* (2009 [1964]), ambos produziram romances nos quais a maneira de se narrar foge a uma certa tradição que colocava o narrador como único mediador entre a história e o leitor. Através de romances como esses citados, tem-se o acesso direto ao que se passa na mente do personagem e, dessa forma, as conclusões passam a ser feitas pelo próprio leitor. Isso não significa que deixa de haver ainda a busca da verdade, mas, de acordo com Rosenfeld (1969), “a estrutura da obra reverbera a visão de uma realidade mais densa do que a expressa pelo senso comum”.

Em autores como Clarice Lispector, pode parecer que as obras possuem um tom melancólico, uma visão sem esperanças e posição cruel em relação ao mundo. Mas o fato é que essa produção intimista, identificada também na escritora Virgínia Woolf, é uma evidência do que reverbera no romance moderno, o introspectivíssimo, uma análise do eu, o momento consigo mesmo. É transmitido para o leitor o que não é passível de leitura contemplativa, já que

não se passa no campo visual, mas sim fragmentos de passagens na mente do personagem que de alguma forma geram incomodo e reflexão. Situações que ocorrem no mundo exterior são gatilhos para que emoções não relacionadas a essas situações possam ser ruminadas na mente.

Em seu romance *A Paixão Segundo G.H* (2009 [1964]), Clarice Lispector conduz uma história que não é apresentada de forma linear, ou seja, ao contrário do que é visto nos romances tradicionais, não é demarcado o início, meio e o fim. O romance narra a epifania da personagem principal ao se deparar com uma barata e, a partir desse inseto, pensar a sua própria existência. Segundo Pelbart (2019, p. 246), em sua obra *Ensaio do Assombro*: “Poucas autoras mostraram com tamanha força o quanto a vizinhança com os bichos revela de nossa própria ‘animalidade abafada’. Em Clarice é por meio do que temos em comum com eles (a morte? o medo? a dor?) que sentimos em nós a pulsação vital.”

Os animais são figuras constantes na retórica de Clarice Lispector, geralmente surgindo na narrativa para promover uma epifania. Seja um cachorro, um rato, ou como no romance retratado, uma barata. A personagem G.H, ao decidir fazer a limpeza do quarto da empregada e ao se deparar com o inseto ao abrir o guarda-roupa, tem um momento de encontro consigo mesma e nisso inicia o fluxo de consciência. A história tem um ponto do mundo físico para direcionar as divagações que ocorrem na mente da personagem, trazendo a análise do eu a partir do outro, sendo na narrativa esse outro expresso na barata. O ápice desse fluxo de consciência se dá no momento em que G.H experimenta do inseto e cospe a massa branca que havia inserido em sua boca como se vomitasse a si mesma.

Já no romance de Graciliano Ramos, *Angústia* (2003 [1936]), o protagonista e narrador Luís da Silva tem o noivado rompido com Mariana, após descobrir que ela o traía com o Julião Tavares. Entregue à calamidade de sentimentos negativos, inclusive o que dá nome à obra, Luís, cercado de miséria, passa a rememorar o passado, suas frustrações e sua infância, o que o leva cada vez mais fundo em sua angústia.

A obra trata de uma autoanálise na qual o protagonista visita suas memórias para tentar entender o que o levou a tal situação. Não consegue tirar de seus pensamentos a ex-noiva e Julião, pensamentos esses que corroem seu interior. Nesse amargo aprofundamento em si mesmo, o personagem decide assassinar seu rival e após isso tem seu momento de alívio da angústia, mas que não perpetua.

Mais uma vez, tem-se um romance em que, diferente do que se tinha contato, principalmente no realismo-naturalismo, há uma construção narrativa que não se prende ou obedece a uma regra de temporalidade e causalidade, mas que fragmenta o texto de acordo com

as invocações de pensamentos que surgem. A história acaba dando mais foco na sensação que o personagem tem por determinada situação do que na linha temporal dos fatos.

Dez anos após a publicação do romance de Graciliano Ramos, outro romance ganha destaque na literatura brasileira, *Água Funda* (1946) de Ruth Guimarães. Diferentemente dos romances citados anteriormente, esse não tem o fluxo de consciência como base de sua retórica. Trata-se de um romance regionalista, o qual é narrado por um morador do espaço da obra, a fazenda Olhos d'Água.

Desde obras como *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, percebe-se a construção literária fragmentária, a qual deixa de focar apenas em um personagem, trazendo todas as descrições possíveis e passa a colocar o ambiente como sendo o protagonista da história. *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães, traz algo semelhante ao apresentar a fazenda Olhos d'Água. A autora do romance não se prende a uma figura ou outra de sua narrativa, mas aos acontecimentos naquele espaço. No romance tradicional, havia um detalhamento sobre os personagens, a fim de criar a imagem que futuramente seria possível no cinema. Com o romance moderno, esse “retrato individual”, como dito por Rosenfeld (1969), deixa de ser a marca do gênero.

Uma das principais características do romance de Ruth Guimarães, em relação ao seu tempo, é a escrita fragmentada. Não se trata de uma obra que segue a estrutura linear, com início, meio e fim delimitados, mas há uma divisão que vagueia entre o passado e o presente. Uma parte da obra trata-se do narrador contando para seu interlocutor como era, ainda em um período escravocrata, a condução da fazenda. Nessa parte, a protagonista é a sinhá da fazenda, Carolina. O seu protagonismo encerra quando ela vende a fazenda para poder ir embora com o capataz. A história, então, na segunda parte, passa para o tempo presente da narrativa, no qual tem-se uma companhia de beneficiamento de açúcar no lugar da fazenda e os personagens em destaque serão Joca e Curiango.

Essa passagem do tempo, revelada pelo narrador do romance, tipifica o que acontece na história do Brasil no início do século XX. Um país rural que passa a se modernizar, no qual a produção agrícola toma novos rumos e os cidadãos que antes eram escravos, embora tornem-se livres, permanecem sendo submissos a algum tipo de autoridade. Antes pertenciam a senhores de fazendas, depois, ainda se mantiveram trabalhando de sol a sol sem uma remuneração justa e suscetíveis a serem expulsos da terra, segundo a vontade do proprietário.

Em relação a esse mantimento da classe privilegiada, tão evidente na continuidade dos seguimentos do campo, Bosi (2002, p. 12) afirma:

A formação do Brasil Nação-Estado realizada por obra de uma classe privilegiada, a burguesia latifundiária em um sistema agroexportador e escravista, foi o carro chefe que regeu os projetos de construir uma cultura nacional, uma língua nacional, uma literatura nacional, uma arte nacional etc.

A partir disso, enxerga-se como o romance *Água Funda* (1946) se insere no contexto de obras que denunciam situações sociais do Brasil que precisavam ser revistas. Ruth Guimarães utiliza elementos recolhidos através da escuta para expor a cultura e as crenças do caipira. Antonio Candido (1946) afirma que Ruth Guimarães escreveu sua obra regionalista “(...) sem ceder à facilidade dos termos locais, dos sertanejismos e dos barbarismos (...)”. Ou seja, a escritora consegue evidenciar o homem rural sem precisar inventar uma linguagem ou estereotipar os costumes desse sujeito, como Rosenfeld (1969) sugere, ao apontar que o romance moderno reflete uma realidade que não é capaz de ser demonstrada no senso comum. Ruth apropria-se do real e o torna ficção em seus personagens, sem deixar a essência se perder: a simplicidade de quem nasceu e vive o mundo rural.

Retomando à estrutura, percebe-se no romance em análise que, embora haja a denúncia de uma realidade injusta com o homem do campo, a escolha da linguagem reverbera um tom poético que leva o leitor a admirar o que é contado, a partir de provérbios e metáforas, que utilizam elementos do campo para ressignificar e simbolizar o que está sendo narrado.

Dessa forma, o leitor desatento pode deixar passar despercebido o fato de a história contada ser trágica do início ao fim. Ele pode se encantar com a construção linguística e não perceber que toda a beleza do campo não esconde as amarguras de seus sujeitos. Uma filha sendo proibida de amar alguém de condições inferiores; um índio sendo tratado com má fé por suas origens; uma mulher sendo enganada pelo homem, outra sendo assassinada por seu marido; um homem morto no local de trabalho por descuido das autoridades; um inocente morrendo por rixa de donos de terras; um sujeito com problemas mentais que não recebe a devida atenção, entre tantas outras situações que levariam a crer que se trata de um romance com temáticas pesadíssimas, mas que, devido a sua linguagem, esse peso é expresso de uma maneira mais leve.

O romance moderno, seja o de Ruth Guimarães, de Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, só para citar as mulheres, abandona a forma tradicional, cada uma ao seu molde, para produzir uma arte que aproxima a ficção da individualidade do sujeito. Trata-se de histórias muito pontuais, a do caipira, a do sertanejo ou a da mulher. Sujeitos brasileiros que precisavam ser contados, expostos a quem até então pouco conhecia dos seus e quando os tinha narrado, eram, tantas vezes, carregados de ideologias.

Deixou-se o índio de José Alencar, a mulher de Joaquim Manuel de Macedo, o sertanejo de Alfredo de Tounay descansarem em berços esplêndidos e começaram a evidenciar os sujeitos nacionais de acordo com o que de fato acontecia no país.

Esses são exemplos que permitem sondar o quanto a literatura se desenvolveu de uma tradição do Romantismo até alcançar essa identidade menos fixa em regras de construção que demandavam tempos demarcados, além da causa e efeito de forma explícita.

3. UM MERGULHO NA RECEPÇÃO DE *ÁGUA FUNDA* (1946)

Uma das formas de se estudar um objeto literário é pesquisar o que a crítica produziu sobre o texto em seu período de publicação. Essa recepção por parte dos estudiosos tem a capacidade de promover ou não uma obra, levando outros leitores, principalmente os do meio acadêmico, a constituírem valor sobre aquela produção. Se um romance, por exemplo, recebe elogios da crítica e a mídia divulga esses comentários, hoje através de blogs e redes sociais, outrora através dos jornais, o interesse sobre aquele texto tende a se prolongar em um nível extenso, como tem acontecido com o romance *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, ganhador dos prêmios Jabuti e Oceanos em 2020 e o que aconteceu com o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que já tinha notoriedade por outras obras e, ao publicar essa, reafirma diante da crítica da época sua qualidade, como se vê neste trecho do periódico do jornal *A Tarde* (1938) *apud* Mello³ (2012, p. 40):

Vidas Secas está obtendo enorme sucesso, quer de livraria, quer de crítica. Talvez nenhum outro escritor brasileiro possa exibir tão grande número de apreciações críticas como as que têm merecido os livros de Graciliano Ramos – todas unânimes em reconhecer-lhe os méritos de um grande ficcionista.

Não significa que uma obra publicada no passado e que tenha sido massacrada pela crítica não possa ressurgir em outro momento e as visões sobre essa literatura se tornem apreciativas. Um grande exemplo disso é o romance americano *O Grande Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald, que teve críticas e vendas desfavoráveis quando publicado, mas após a morte do autor, tornou-se, segundo a revista *Exame* (2015)⁴, “um componente clássico de toda a educação de literatura de todos os estudantes do ensino médio”. Contudo, é inegável que uma obra literária, reconhecida logo de início por aqueles que são estudiosos da área e que têm seus nomes atrelados a ampla divulgação científica, seja mais propensa ao sucesso.

É importante afirmar que a posição tomada por um crítico sobre a obra tende a ser demarcada pelo contexto histórico e social do momento da leitura, e que a visão daquele que analisa o texto pode estar embaçada por ter em si apenas os moldes do movimento literário em que a obra se insere, como uma moda, na qual o que foge ao aclamado e esperado do momento, costuma gerar estranheza, principalmente quando as comparações são feitas. Portanto, quando o escritor se distancia do que seus contemporâneos estão desenvolvendo, principalmente

³ MELLO, Marisa S. Breve História da Consagração Literária de Graciliano Ramos: A Recepção de *Vidas Secas*. *Revista Língua & Literatura*. V.14/ nº 22, p. 36-69. 2012.

⁴ <https://exame.com/carreira/19-pessoas-bem-sucedidas-que-comecaram-com-fracassos/>.

daqueles que já obtém algum sucesso, caminha por um trajeto que não lhe concede certezas, no qual a inovação e a diferenciação podem ou não serem recebidas como positivas.

Diante disso, interessa-nos analisar como se deu a recepção da obra *Água Funda*, que teve sua primeira publicação em 1946 pela Livraria do Globo. O romance teve outras duas reedições, sendo a segunda em 2003, pela editora Nova Fronteira e a última em 2018, pela editora 34. A principal ferramenta utilizada foi a hemeroteca digital, na qual vários jornais da década de 1940 foram investigados para descobrir o que afirmavam sobre o romance em seu período de publicação. A própria edição de 2018, da editora 34, traz excertos da crítica no final do livro, o qual possui prefácio do crítico literário Antonio Candido.

Esse interesse se deve ao fato de o romance não fazer parte do cânone, não ser trabalhado em grande escala nas escolas do país, não ser fonte expansiva de pesquisa acadêmica, mas ter recebido notoriedade no passado e estar sendo discutido outra vez, principalmente por meio da mídia digital, além de que será leitura obrigatória para o vestibular de ingresso na USP, Fuvest, nos anos de 2025 e 2026, o que acentua a relevância do produto artístico que se torna digno de maior atenção científica.

Água Funda foi publicado pela Livraria do Globo e, mesmo antes de vir à tona, *O Jornal* (RJ)⁵, em maio de 1946, tecia os seguintes elogios à autora Ruth Guimarães:

Ruth Guimarães, de quem a Livraria do Globo, de Porto Alegre, lançará dentro em breve o volume "Água Funda", é uma estreante que surge com absoluto domínio do estilo e da técnica do romance. E, de fato, só é estreante porque "Água Funda" é o seu primeiro livro. Mas poucos escritores feitos manejam o idioma e sabem aproveitar os recursos de sua imaginação com a segurança da jovem romancista que a Livraria do Globo vai apresentar ao público brasileiro, neste ano que está sendo fértil em auspiciosas estreias no terreno da ficção: Logo depois de "Sagarana" anuncia-se "Água Funda". – E O JORNAL, fiel à sua orientação de revelar os autores novos, sente prazer em publicar a seguir, em primeira mão, um capítulo desse romance que não passará, por certo, despercebido aos olhos da crítica.

Como afirmado no jornal, Ruth Guimarães, em toda a sua trajetória como escritora, teve cuidado com o trato da língua. Em uma entrevista televisiva, quando a autora já tinha 91 anos de idade, o entrevistador pergunta se ela teria algum conselho para aqueles que gostariam de começar a escrever e Ruth responde de maneira enfática: “aprender a sua própria língua”⁶.

O jornal ainda prevê que a obra a ser lançada seria notada pela crítica e isso de fato aconteceu. Críticos importantes como Antonio Candido, Brito Broca, Alvaro Lins, Nelson Vainer, Monte Brito, Plínio Cabral, entre outros, debruçaram-se sobre o romance e deixaram

⁵ O Jornal (RJ). *Água Funda – Ruth Guimarães*. 05 de maio de 1946. Link de acesso à reportagem: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/32900

⁶ A entrevista foi realizada pelo entrevistador Ronne Von, no programa *Todo Seu*, apresentado na rede Gazeta. Ela pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=VCoVgAEZoIQ>

para a posteridade a leitura que fizeram do texto. Analisar essas leituras nos ajuda a compreender a qualidade da obra mais reconhecida da autora e talvez colabore para entender a razão de Ruth Guimarães não ter publicado mais nenhum romance em sua vida, tendo se dedicado mais aos estudos folclóricos.

Quem logo percebeu a qualidade da obra da jovem escritora paulista foi Homero Senna (1946), que, após a publicação do romance, fez a seguinte afirmação em *O Jornal* (RJ): “A crítica ainda não se manifestou sobre o seu livro. Mas não poderá, por certo, deixar de fazê-lo, e em termos elogiosos, pois é fora de dúvida que sua estreia é das mais significativas dos últimos tempos”⁷.

Figura 1: Ruth Guimarães no Diário carioca



Fonte: Diário Carioca (1946, s.p)

No dia 11 de agosto de 1946, no jornal *Diário Carioca* (RJ), em um espaço reservado para os lançamentos, há um destaque para a autora em estudo, onde se diz: “Ruth Guimarães, cujo livro de estreia *Água Funda* está empolgando todos os leitores ao mesmo tempo que vem batendo um autêntico “record” de vendas.” O mesmo jornal traz o parecer de Érico Veríssimo sobre o romance: “Há muito tempo não leio prosa brasileira tão rica de contatos com a terra e a vida, tão fresca, tão natural e tão gostosa.”⁹ Vê-se, através dessas falas, que a obra de Ruth Guimarães estava obtendo êxito não apenas comercial, mas, também, um olhar atento de críticos consagrados da época, como veremos mais à frente.

⁷ O Jornal (RJ). *Notícia de Uma Romancista*. 26 de maio de 1946. Link de acesso à notícia: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/33237

⁸ http://memoria.bn.br/docreader/093092_03/25618

⁹ Diário Carioca (RJ), 11 de agosto de 1946. Link de acesso à notícia: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_03/25618

O jornal *Sombra* (RJ)¹⁰, em agosto de 1946, trouxe em sua edição uma nota da *Livraria do Globo* sobre a obra *Água Funda*, na qual o editor conta que, ao receber os originais da obra, como de costume, a *Livraria do Globo* os entregou a cinco membros do corpo de leitores, o qual continha um jornalista, uma poetisa, uma datilógrafa, uma secretária e um escritor. Todos tiveram um parecer positivo sobre a obra, mas destaca-se a fala do escritor:

A autora conhece a língua, tem estilo, conta com originalidade e sabe tirar partido do farto material folclórico de que dispõe. Todo o romance decorre habitualmente envolto nas sombras de uma desgraça ameaçadora, como nas sombras da “água funda” perpassam advertências e temores. É um romance admirável e de estreante. (SOMBRA (RJ), 1946, n.p)

Fica evidente uma visão contemplativa da obra, quando o responsável pela nota diz que “*Água Funda* traz para o romance brasileiro não só o nome de uma notável estreante, como também uma contribuição literária de alta classe” (SOMBRA, 1946, n.p).

Em novembro de 1946, para o *Diário dos Associados* (SP)¹¹, Antonio Candido expressou seu parecer sobre o romance da jovem Ruth Guimarães, o qual inicia afirmando que o tom pessoal é a melhor característica do romance da autora paulista. Sobre isso, ainda prossegue:

Num momento em que as nossas ficcionistas não resistem ao fascínio do livro de sucesso, à costumeira história néo-realista e sentimental, a jovem escritora ouviu apenas a sua vocação e, sem preocupar-se com modas ou tendências do público, escreveu uma obra que percebemos impulsionada por nítida exigência interior. “*Água Funda*”, graças a esta impressão, refresca agradavelmente a nossa sensibilidade e revela uma escritora que poderá atingir um nível literário de primeira ordem. (CANDIDO, 1946, n.p)

O estudioso da literatura segue apontando a distinção entre *Água Funda* (1946) e *Macunaíma* (1928), que haviam sido comparadas por Amadeu de Queiroz, provavelmente devido ao trabalho de ambos com o folclore brasileiro. Esse trabalho, segundo Candido (1946), permite observar que a obra de Mário de Andrade é aberta, enquanto a de Ruth Guimarães, fechada.

Seguindo os comentários, Candido (1946, n.p) afirma que a primeira qualidade notada no início da leitura é o bom estilo:

Estilo expressivo e vivo, muito adaptado aos movimentos da narrativa e dotados de uma bela faculdade de síntese. A sra. Ruth Guimarães concentra o seu pensamento em pequenos feixes de frases, ilustra-os com provérbios ou comparações e arremata com uma fórmula feliz. E com isso, muito simples, sem ceder a facilidade dos termos locais, dos sertanejismos e dos barbarismos.

¹⁰ *Sombra* (RJ), agosto de 1946. Link de acesso à notícia: <http://memoria.bn.br/DocReader/151157/4911>

¹¹ *Diário de São Paulo* (SP). *Notas de Crítica Literária*. 14 de novembro de 1946. Link de acesso à crítica: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/36155

Sobre essa linguagem não “bárbara”, sabe-se que muitos autores, com a intenção de criar uma característica do homem rural, produziam vocabulários que na verdade não partiam de um estudo do modo rústico de fala, mas apenas elaborações que acabaram criando uma visão preconceituosa e estereotipada sobre esse sujeito.

Após afirmar que a autora possui estilo e capacidade narrativa, como qualidades de uma ficcionista, Candido (1946, n.p) diz que Ruth Guimarães não é uma boa romancista e explica o motivo disso, como se lê abaixo:

Tenho a impressão de que ela não sentiu plenamente as possibilidades do seu livro, pois desperdiçou totalmente alguns dos personagens mais ricos. Nem sem diga que preferiu justapor, como retalhos, várias histórias organizadas em torno do destino da fazenda pois do segundo terço em diante concentra-se apenas na história de Joca. Será porque a sra. Ruth Guimarães transpôs histórias acontecidas, como insinua no início, não tendo tido força para plasmá-las à sua vontade? Como quer que seja, vejo em “Água Funda” certa incapacidade de avaliar as possibilidades de ficção, ao lado da incapacidade de equilibrar as partes da narrativa numa urdidura mais sábia. O resultado – me parece – é que a sra. Ruth Guimarães não aproveitou plenamente o belo material que teve na mão.

Ele seguirá usando como exemplo o caso da personagem Sinhá Carolina, que, segundo sua visão, poderia ter sido mais trabalhada. Para ele havia potencial para mais exploração dos elementos usados no texto, o que provavelmente fica perceptível para qualquer leitor que deseje saber mais sobre a vida de alguns personagens, como a sinhazinha Gertrudes, que simplesmente desaparece no romance ou até mesmo mais detalhes sobre a vida dos protagonistas Joca e Curiango. Há a possibilidade de Ruth Guimarães ter sido intencional ao não elucidar mais seus personagens, por querer aproximar sua narrativa da oralidade, na qual nem todos os detalhes são demarcados.

Ainda segundo Candido (1946), “Encarando em conjunto, *Água Funda* decai do meio para o fim, descaída que coincide com certa inflexão na narrativa. Até aí, com efeito, a autora sugere mais do que descreve (...)” deixando evidente sua apreciação da narrativa sobre Sinhá Carolina e os demais participantes que faziam parte do seu contexto, sentindo que havia uma quebra, não apenas na história, mas, também, na qualidade, a partir da segunda parte da obra, como ele afirma: “Penso que a solução literária da primeira parte é mais bela e pessoal, supondo no leitor maior capacidade poética.” Ele encerra sua crítica fazendo elogios, porém reiterando que não acredita que *Água Funda* seja uma realização literária e ainda deixa em dúvida se de fato poderia ser considerado um romance, como se lê:

Não creio, como se disse e se escreveu, que a sra. Ruth Guimarães tenha feito, neste livro de estreia, obra forte como poesia e realização literária, mas não há dúvida que o seu romance (se for romance) encanta pelo equilíbrio da narrativa e o puro sabor das coisas naturais. Quem começa desta maneira irá, certamente, muito alto na carreira de escritor (CANDIDO, 1946, n.p).

Antonio Candido é o responsável pelo prefácio da segunda edição da obra *Água Funda*, em 2003, pela editora *Nova Fronteira* e isso possibilita uma comparação de leitura feita em contextos totalmente diferentes, dado ao fato de haver passado mais de meio século após a primeira edição, sobre a qual embora tenha feito elogios a alguns pontos, não deixou de evidenciar aquilo que percebia como negativo.

Como esperado para o contexto de um prefácio de livro, só há elogios e mudança de perspectiva sobre o texto, se comparado ao que escreveu na crítica discutida acima. No prefácio, não deixa dúvida de que se trata de um romance “mas escrito como prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de caso” (CANDIDO, 2018). Aquilo que antes percebia como sendo justaposição, fazendo comparação com retalhos, agora vê como qualidade de composição, com complexidade de técnica. “O que à primeira vista pode parecer meio solto vai se revelando bem travejado, regido por um intuito fabulativo que dá ao todo a necessária coerência, sem a qual não se instaura a verossimilhança” (CANDIDO, 2018).

Mais uma vez Candido (2018) enaltece o fato de a linguagem escolhida pela autora não imitar criações que ridicularizam e que na verdade não se aproximam de uma realidade, pelo contrário, a escritora prima por uma escrita que ao mesmo tempo que revela a cultura do campestre, não rebaixa a forma de ele se comunicar.

Aqui não há o desagradável cacoete de muitos regionalistas: O de querer imitar com ânimo de exotismo pitoresco os modismos caipiras foneticamente sugeridos, do tipo "bamo ino" por "vamos indo" ou "entonce num haverá de sê?". Nada disso em *Água funda*, caracterizado pela elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece à disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico. Isso se chama literatura e consiste em inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade (CANDIDO, 2018).

Outro elogio que Candido (2018) faz é em relação aos discursos na narrativa, nos quais, muitas das vezes o narrador, que não se identifica, parece estar conversando com o leitor ou com outra pessoa no contexto da obra, o que é percebido através de falas como: “Alguma coisa mostrou o caminho ao Biguá, cego. Alguma coisa guia os perdidos para o caminho de casa. Assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir...” (GUIMARÃES, 2018, p. 150), ou ainda “Ideia, quando começa a amolar, é como caruncho. A gente pode fingir que não vê o caruncho. Mas não é por isso que ele vai deixar de estar na madeira, comendo, comendo...” (GUIMARÃES, 2018, p. 111), nesses momentos, o estudioso afirma que “sentimos a fusão da escritora culta e da voz que ela inventou para animar o relato.”

Candido (2018), em uma nota final, diz se lembrar de ter escrito um rodapé sobre *Água Funda*, quando era crítico titular do *Diário de São Paulo*, mas que não recordava o conteúdo dessa crítica, porém, acreditava que tenha sido elogioso, já que Ruth passou a ser uma autora admirada por ele. O crítico encerra o prefácio com a seguinte afirmação:

Ruth Guimarães nos prende porque tem a capacidade de representar a vida por meio da ilusão literária, graças à insinuante voz narrativa que inventou e desperta a credibilidade do leitor, introduzindo-o no mundo dos "Olhos d'água", com a sua história de fazendeiros, empresários, trabalhadores, ao longo das gerações, segundo o ritmo eterno de prosperidade e decadência, alegria e tristeza, guiados pela mão cega de um destino que regula o jogo de todos nós entre o bem e o mal. (CANDIDO, 2018, p. 10)

A partir da leitura da crítica realizada em 1946 e a comparação com o prefácio do romance reeditado em 2003, nota-se que a visão sobre determinados pontos passou a ser mais apreciativa do que o contrário, o que pode ser justificado também pelo amadurecimento da autora ao longo de sua jornada como escritora e a sua vasta pesquisa no campo do folclore, o que talvez tenha permitido que o estudioso visse *Água Funda* com uma nova propensão.

Carlos David, para o suplemento *Letras e Artes*, do jornal *Amanhã* (RJ)¹², de 1952, fez um depoimento sobre a obra *Água Funda*, sobre a qual considera que, após a leitura, ainda que se possa esquecer os nomes de seus personagens, os sofrimentos e as paixões deles seriam inesquecíveis, dadas as tragédias pelas quais os personagens passam. Ele ainda prossegue:

(...) não só a trama das histórias interessa-nos em *Água Funda*, devendo se notar, sob este aspecto, o fato da autora largar uma história e pegar o fio de outra, sem nenhuma ligação visível para os olhos do leitor, como no relato da vida de Olhos d'Água e da sinhá Carolina, o qual vai fazendo até pular, subitamente para o romance Joca e Curiango. Interessa-nos ainda a plasticidade de um estilo que tudo reflete, afeito aos sons, às cores, aos perfumes de uma paisagem muito conhecida da romancista. Realmente, não é pequena a contribuição poética deste livro sombrio, fazendo nos deparar com uma gente nossa irmã, que as condições geográficas e sociais colocaram afastadas do nosso caminho, confinada num sítio de "carvão e tédio", mas cujo destino nos abala e comove.

Assim como para Candido (1946), o fato de o romance de Guimarães não seguir uma linha contínua de apenas uma história, como poderia sugerir o início da leitura, quando a história de sinhá Carolina começa a ser narrada, é algo que se caracteriza como atípico, que aparentemente não é algo visto como negativo por David (1952) como foi para Candido (1946), pelo contrário, a partir do trecho exposto acima, percebe-se que a leitura promoveu uma agradável visita, através da poética do texto, àqueles que tantas vezes são relegados à exclusão.

¹² Letras e Artes: Suplemento de A Manhã (RJ). *Do Caderno de Leitura*. 04 de maio de 1952. Link de acesso ao depoimento: <http://memoria.bn.br/docreader/114774/3121>

Em setembro de 1946, para *Diários Associados*¹³, Monte Brito, pseudônimo de Allyrio Meira Wanderley¹⁴, traz em sua crítica uma leitura desprestigiada do romance *Água Funda*. O crítico aponta o produto como sendo “romance invertebrado”, título da crítica, na qual ele diz:

(...) a sua estreia, ao revelar uma cultora do gênero, revela igualmente uma cultora hesitante e descuidada. Como romancista, mal grado o visível pendor, a sra. Ruth Guimarães começa por onde geralmente começa e acaba o romancista brasileiro: pelo romance mal feito; pelo romance que chamaremos – romance invertebrado. (BRITO, 1946, p. 02)

O crítico relata em alguns parágrafos sua frustração com o romance representativo brasileiro, o qual, segundo ele, não é bem construído, insólito quanto estrutura e por isso sem grande significação, estando relegado ao esboço. Brito (1946, p. 02), em relação a essa qualidade de romance, afirma:

Pois a sra. Ruth Guimarães vem continuar com fulgor essa tradição do nosso romance; essa tradição do romance invertebrado, que é o romance brasileiro. Esqueceu isto: o que devia contar, devia contá-lo segundo um plano; a carnadura – no caso, a sua história – requeria um arcabouço, que seria a sua base de sustentação. Onde, o flácido e informe da *Água Funda*.

Ele, então, afirma que assim como Érico Veríssimo, Ruth Guimarães inicia muito bem a sua obra, demonstrando ser uma “narradora de primeira ordem” e aquilo que pode parecer uma desordem de construção, quando se misturam tempos da narrativa, até ali tinha seu encanto, junto de uma descrição bem colocada do ambiente, porém, no prosseguir de sua leitura, deixa de admirar o que a narrativa traz, como se percebe no seguinte trecho:

(...) à maneira ainda do sr. Érico Veríssimo, que sabe começar tão bem sem saber prosseguir, a sra. Ruth Guimarães perde lento e lento essa segurança, para engolfar-se numa progressiva e descosida balburdia. Como! E não ia tão bem? (BRITO, 1946, p. 02).

Brito segue sua crítica apontando que Ruth Guimarães apressa em sua obra, como se desejasse logo encerrá-la e essa impaciência seria a causa de não ter obtido sucesso na desenvoltura do romance como algo completo. “(...) vai sempre um pouco adiante, que está ansiosa por acabar a tarefa. E é pena. Porque isto significa que não caminha; salta. Que não progride; arqueja” (BRITO, 1946, p. 02).

Ele ainda critica a quantidade de personagens que surgem na obra, mas que logo em seguida são esquecidos, como se não houvesse de fato um propósito maior para que eles

¹³ O Jornal (RJ). *Romance Invertebrado*. 01 de setembro de 1946. Link de acesso à crítica: http://memoria.bn.br/docreader/110523_04/34804

¹⁴ Segundo um artigo publicado no jornal *A Voz do Povo* (2004), dito como um destaque da literatura paraibana, Allyrio Wanderley foi, no início da década de 1930 tradutor para jornais e editoras de São Paulo. Já era consagrado como jornalista quando publicou seu romance *Sol Criminoso* (1931). Foi patrono da cadeira nº 37, da Academia Paraibana de Letras.

estivessem no texto, tendo nomes reduzidos a “convenções sonoras (...) Rótulos que um instante caíram sobre essas sombras, como folhas secas que caíssem de uma árvore para logo se perderem no pó, onde tudo que é pequeno acaba” (BRITO, 1946, p. 02).

Dando seguimento ao seu parecer sobre o romance, Monte Brito (1946), destaca que a autora usa de um recurso que foi desaproveitado, o de colocar previsões sobre o que aconteceria com determinados personagens, sem, em algum momento, evidenciar o que de fato tenha acontecido, o que ele chama de “surda espera”. Ele usa alguns exemplos de trechos da obra em que há apontamentos que deixam o leitor instigado para saber o que aconteceu, mas essas respostas não surgem. Como forma de preencher essa lacuna, o crítico afirma que Guimarães utiliza os trechos “filosóficos” da obra.

Pois isso tudo, de chofre, muda; muda e finda. Em seu lugar, por falta de espírito de construção, capaz de manter-lhe, no álveo da forma, a unidade dinâmica, essencial à natureza do romance, surgem, como numa infinidade, os trechinhos, os bocadinhos, os pedacinhos, os miseraveizinhos dos fragmentozinhos, com um ar de acasos perdidos por um sub-deus cansado para uso de uma romancista cansada. Até entreluzem, em meio deles, de longe em longe, uns ressaibos filosóficos e moralísticos de Maricá. Caberia mesmo, aos dois terços finais do livro, um novo título: máximas e digressões. (BRITO, 1946, p. 02)

Seguindo uma visão semelhante à de Candido (1946), Brito (1946, p. 02) também coloca em questionamento a classificação do gênero da obra como romance, afirmando: “A sra. Ruth Guimarães tem, assim, atributos de romancista; não tem ainda, contudo, ares de romancista.” Falta, segundo ele, a integridade da vida que cabe ao romance, mesmo que a autora dê a seus leitores o que o crítico chama de “fundos talhos na vida”. Ele conclui:

(...) é uma vocação, a sra. Ruth Guimarães: poderá, pois, ser uma romancista. Basta que ponha ordem na sua arte de narradora. Sem dúvida, parte dessa desordem é voluntária; mas, é menos voluntária do que pensam os próprios autores. Porque ela lhes é imposta pela sua própria incapacidade de ordem; incapacidade que não se confessam e de que, às vezes, nem suspeitam. Nem por isso, contudo, menos real. (BRITO, 1946, p. 02)

Ruth Guimarães nunca mais publicou um romance, tendo se tornado tradutora, professora, contista, cronista e grande pesquisadora do folclore. Tornou-se membro da Academia Paulista de Letras e teve uma longínqua vida. Não há fontes que afirmem a razão para a escritora ter se mantido apenas com *Água Funda* nesse gênero, mas atentar-se a críticas como as mostradas até aqui podem ser um apontamento para a desmotivação da escritora como romancista.

Em um depoimento feito ao *Correio da Manhã* (RJ)¹⁵, em setembro de 1946, a escritora e crítica literária Lucia Miguel Pereira, ao abordar sobre o movimento literário daquele período, afirma que naquele instante havia mais preocupação com a ética do que com a estética e elenca Ruth Guimarães a outros nomes, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector para exemplificar aqueles que “procuram mais os artificios”, dizendo:

(...) duas estreias recentes, as de Ruth Guimarães e Guimarães Rosa, ambas regionalistas, mostram como a narrativa se vai cada vez tornando mais artística. “Água Funda” de Ruth Guimarães representa, segundo me parece, um ponto de equilíbrio entre a naturalidade, tão necessária a ficção, e a utilização de recursos estéticos – aqui menos de linguagem do que de estatura.

No dia 19 de maio de 1946, Nelson Werneck Sodré teve sua crítica à *Água Funda* publicada pelo jornal *Paulistano* (SP)¹⁶, a qual, diante de possíveis mudanças após o decênio que encerrava em 1945, enxerga *Água Funda* como comprovação de um amadurecimento expressivo. Ele, então, vai abordar sobre como foi a estreia de Euclides e de José Américo e a falta de crítica literária que houve sobretudo sobre o primeiro autor, mesmo se tratando de uma obra inigualável como *Os Sertões* (1902). Sobre como era uma estreia literária, Sodré (1946, p. 06) afirma:

O caminho natural das estréas, entretanto, em nosso país, é muito chão e muito trivial para que mereça observações particulares. O estreante, em regra, vem solidamente apoiado em algum prefaciador eminente, ou recebe, com a preparação antecipada, o sadio elixir de menções posteriores já engatilhadas, capazes de conferir-lhes, senão valor e importância, pelo menos uma notoriedade de momento, que engana a muitos e dá a quase todos a ilusão da glória.

Percebe-se que, para um destaque inicial, era preciso ser “apadrinhado”, seja por aquele que escreveria o prefácio ou por aqueles que de alguma forma tinham lugar nos círculos literários mais importantes da época. Com Ruth Guimarães não foi diferente. Edgar Cavalheiro e Amadeu de Queiroz se mostraram entusiasmados com a obra da autora e, segundo o crítico, a opinião dos dois era digna de fé. Tendo contato com a obra, Sodré (1946, p. 06) faz as seguintes considerações:

Nada no romance, nada mesmo, revela uma autora de vinte e seis anos. Ele é uma obra importante na nossa vida literária, traz alguma coisa que, certamente, não é nova, mas que, neste romance, tem vitalidade singular. Acima de tudo, a maturidade, a segurança de quem fugiu às tentações, aos efeitos fáceis, ao colorido artificial e literário, dado pela narração corrente, mas que se desfaz com a leitura, que se apaga com o tempo. Nessa narração, cheia de poesia, mas impregnada de realidade, há muito do que permanece na memória, após a leitura. Se a condição necessária e

¹⁵ Correio da Manhã (RJ). Depoimento. 01 de setembro de 1946. Link de acesso ao depoimento: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/32938

¹⁶ Correio Paulistano (SP). *Água Funda*. 19 de maio de 1946. Link de acesso ao parecer: http://memoria.bn.br/docreader/090972_09/28507

indispensável à permanência do interesse em torno de uma obra está na sua comunhão com a terra, a gente e o tempo, nada se pode exigir a mais deste romance.

Sodré (1946) segue apontando sobre como a escritora tem a habilidade de revelar o espaço rural, permitindo que não seja necessário conhecer o que está sendo retratado para que se possa perceber a exatidão dessa manifestação exposta por Guimarães. Afirmar, ainda, que há traços admiráveis em *Água Funda* que não caberiam em sua crítica.

Assim como para Candido (1946), a comparação que fora feita entre a obra de Ruth Guimarães e a de Mário de Andrade soou como exagero para o crítico, mas no caso deste, apenas até realizar a leitura da obra, na qual identificava muitas qualidades da revelação do Brasil, porém, reconhece que a identidade entre um e outro é distante. Sodré (1946), então, encerra sua crítica de maneira elogiosa, falando sobre essa característica de vivificar na obra a nação:

O que existe de grande, de esplendido em “Água Funda”, por isso mesmo, é o Brasil. Uma terra triste de um povo triste, como dizia Paulo Prado, triste “daquela austera e vil tristeza”, lembrada por Capistrano, mas encantado na terra, apagado e humilde, cheio de presságios e de credices, animando, para encher o vazio de sua existência paupérrima, tudo que o rodeia as coisas e os animais, dando-lhes um papel na existência, e intenções e dores e mágoas, e alegrias também; inquieto de pouco, agitando-se à toa, por causas que sua imaginação cria e recria. O quadro do Brasil que “Água Funda” mostra é real por isso mesmo. Sua poesia que vem da vida, liga-se ao “misterioso sentido” que ninguém pressente, ou melhor, que só pressentem os que, como a romancista, sabem ver as coisas, ainda as mais apagadas. (SODRÉ, 1946, p. 06)

Em 30 de novembro de 1946, o Jornal *Careta* (RJ)¹⁷ cita um artigo de Graciliano Ramos que afirmava “a decadência do romance brasileiro”, que teve como resposta de outros realistas que a decadência não era própria apenas da literatura, mas geral, incluindo até mesmo os sociólogos. De acordo com o jornalista, de fato estavam surgindo poucas obras naquele tempo e as que apareciam eram desinteressantes, contudo, seria injusto dizer que, nos últimos anos, não havia publicações de qualidade e então ele elenca algumas obras, que, segundo ele, eram dignas de serem lidas e podiam ser catalogadas entre o melhor do que se estava produzindo. A primeira obra a ser citada é justamente *Água Funda*, considerada por ele como a “grande surpresa do ano”. Após citar inúmeras obras, das quais a grande parte era de poesia, ele interroga: “Seria lícito diante disto falar em decadência? É verdade que romances houve bem pouco. Em todo caso, dos poucos que surgiram, dois pelo menos são de primeira ordem. É perigoso generalizar...”.

¹⁷ Careta (RJ). 11 de novembro de 1946. Link de acesso à reportagem: <http://memoria.bn.br/DocReader/083712/82842>

O mesmo jornal, em 25 de janeiro de 1947, traz a impressão de Roberto Seidl¹⁸ sobre o romance aqui discutido, na qual ele destaca o tom poético que Guimarães acrescenta em seu romance através de comparações que são encontradas em quase todas as páginas, sem deixar a ideia de que tenha sido cansativo para a escritora encontrar tais elementos, dada a naturalidade de como aquilo surge no texto, assim como a linguagem utilizada para representar a fala do homem rural também transmite uma apropriação da narradora/escritora.

Aires da Mata Machado Filho, que foi professor, filólogo e linguista brasileiro, teve sua opinião sobre o romance *Água Funda* publicada no jornal *Diário de Notícias* (RJ)¹⁹, sobre o título *O Mistério dos Acontecimentos*, no dia 17 de novembro de 1946. Usou esse espaço para abundantes elogios ao romance, tendo como única ressalva que a escritora poderia ter dado mais amplitude a algumas situações da narrativa, como as que de caráter social, mas entende que se fossem feitas de forma deliberada poderiam atrapalhar a “singularidade da narrativa”.

Sendo um linguista, Aires da Mata enxerga com satisfação a construção natural da linguagem no romance, que não se vale de usos exagerados de dialetos, com intuito de demarcar um meio específico. A respeito da linguagem, o professor afirmou:

Assim a serviço da arte, os elementos linguísticos e etnográficos, de extrema riqueza oferecem a plenitude do rendimento específico e da valorização estética. Aparecendo espontaneamente, sem requintes nem demasias, no decurso da narrativa, primam pela autenticidade. O estudioso da língua, da sociedade e dos costumes acolhe sem desconfiança esses dados expressivos, que não decorrem do arranjo de situações forçadas. (FILHO, 1946, n.p)

Para alguns, o fato de Guimarães ter colocado em seu romance inúmeros casos, tendo sempre uma nova história em sua narrativa, pode ter sido recebido como excesso. Para Filho (1946), não ocorre dispersão, pois os dois casos centrais estão muito bem ressaltados: o de sinhá Carolina e o de Joca. A forma que a fatalidade ocorrente na vida de ambos vai sendo tecida ao longo da obra, tendo alguns momentos de tranquilidade através dos casos “extras”, o que apenas corrobora para a construção poética, segundo o professor.

Simplicidade não é pobreza. A autora sabe tirar todo o efeito da espontânea poesia que há na língua popular. Veja-se o efeito estilístico do processo afetivo, empregado para atenuar o abstrato do conceito e para poetizando a comparação, sublinhar o desfecho de uma história. (FILHO, 1946, n.p)

Fialho (1946) ainda segue os elogios demonstrando, através de trechos da obra, a poesia presente na narrativa da escritora paulista. Encerra seu texto trazendo as palavras que dão início

¹⁸ Careta (RJ). 25 de janeiro de 1947. A impressão de Roberto Seidl pode ser acessada no link: <http://memoria.bn.br/docreader/083712/83177>

¹⁹ Diário de Notícias (RJ). *O Mistério dos Acontecimentos*. 17 de novembro de 1946. Pode ser acessado através do link: http://memoria.bn.br/docreader/093718_02/30589

à obra, onde Ruth Guimarães (2018) afirma: “Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte, o certo é que aconteceram, e, como sempre se dá, ninguém aprendeu nada do seu misterioso sentido”. Sobre isso, Fialho (1946, n.p) conclui dizendo que “Ninguém é modo de dizer. Veio Ruth Guimarães, a romancista, e aí temos *Água Funda*.”

Plínio Cabral (1946)²⁰ cita a obra *Água Funda* em uma coluna intitulada *Leitura em Porto Alegre*, no jornal *Leitura* (RJ), onde diz: “É um livro diferente e que, sem dúvida, marcará um passo novo em nossa literatura. Ruth Guimarães parece estar destinada a abrir um caminho dos muitos que se estão por abrir nesta geração sacrificada de 40 a 45.”

Como já mencionado, a edição de *Água Funda* (2018), pela editora 34, contém alguns excertos da crítica literária sobre o romance. Se lidos apenas esses excertos, o leitor deixará a obra com a falsa impressão de que houve apenas elogios, pois evidentemente, foram feitos recortes e os trechos mais negativos, excluídos. Isso aconteceu com a crítica de Antonio Candido, a qual já foi exposta e, também, com a de Alvaro Lins, a qual se analisa a seguir.

Em 03 de janeiro de 1947, através do jornal *Correio da Manhã* (RJ)²¹, Alvaro Lins, sobre o título “Romances, novelas e contos”, aborda sobre a qualidade das estreias femininas dadas em 1946, as quais, segundo o crítico, “foram escandalosamente superiores às masculinas” em relação à ficção. Destaca que a exceção se dá na obra de Guimarães Rosa.

Para Álvaro Lins (1947), o fato de haver algumas escritoras que não produziam literatura de qualidade, mas apenas sub-literatura, nas quais destacavam mais a si mesmas do que os textos, era algo constrangedor, mas afirma que “As estreantes de 1946 estão completamente fora dessa galeria grotesca.” Dando destaque para o romance de Ruth Guimarães e o de Maria Julieta Drummond, diz que “ambas as autoras entram na vida literária com o direito dos que têm realmente alguma coisa a dizer em voz alta.”

O crítico vai destacar a habilidade de Ruth Guimarães em ter usado o espaço rural como essência de seu texto, sem se entregar, como tantos autores regionalistas, a uma abordagem política ou humanitária, que muitas vezes parece querer ganhar o leitor mais pelo apelo sentimental, através das misérias do homem rural, do que pela escrita em si.

A sra. Ruth Guimarães colocou-se, porém, fora da tendencia do regionalismo político, como também do outro extremo que consiste em poetizar falsamente a vida rural, em apresentar os seus aspectos com a enjoativa côr de rosa. Do seu espírito, revelado em *Água Funda*, podemos dizer que é um realismo poético. Ela sentiu a realidade de uma região para exprimi-la sem outra intenção que não fosse a verdade artística. E esta é a sua principal qualidade: o espírito poético de criação literária. (LINS, 1947, p. 02)

²⁰ *Leitura* (RJ). *Leitura Em Porto Alegre*. Maio-junho de 1946. Pode ser acessado no link: <http://memoria.bn.br/docreader/115509/4641>

²¹ *Correio da Manhã* (RJ). *Romance, Novelas e Contos*. 03 de janeiro de 1947. A crítica pode ser acessada através do link: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/34755

Após toda essa exaltação da poética de Ruth Guimarães, Alvaro Lins (1947) irá afirmar que o fato de a autora não ter deixado fluir sua personalidade no romance tenha sido algo lamentável, expressa que “o leitor não tem aqui elementos para sentir, mesmo indiretamente, de que espécie é a natureza humana da escritora. E é por isso que *Água Funda* revela nitidamente uma figura literária, mas não a mulher que escreveu o livro”.

Para o crítico houve excesso de objetividade no romance, o que gerou uma certa frieza. Para ele “a escritora informa, descreve e narra, mas sem a correspondente dramaticidade. E esta seria a sua principal fraqueza: a ausência de um espírito dramático no movimento do enredo.” (LINS, 1947, p. 02). Sobre o enredo, ele ainda continua:

(...) é um frágil elemento em *Água Funda*. A princípio, temos a impressão de que ele vai desdobrar e engrandecer num crescendo de intensidade. A autora, porém, liquida rapidamente a primeira história lançada, que parecia mais rica de conteúdo ficcionista, para se concentrar em outros pequenos episódios, com uma significação menor.

Percebe-se mais de um crítico esboçando sua preferência pela história contada na primeira parte da obra. Veem em sinhá Carolina mais potencial para o romance e parecem lamentar que a autora não tenha desenvolvido com mais propriedade a riqueza que essa personagem concedia à ficção.

Em relação ao estilo da obra, Lins (1947, p. 02) afirma:

(...) nem é superiormente artístico, nem é comum ou banal. É uma maneira de expressão simples e natural, direta e agradável, com a qual, em certos momentos, a escritora consegue atingir magníficos efeitos poéticos. Não abusa da terminologia regionalista, conseguindo, contudo, ajustar adequadamente a linguagem e o assunto.

A questão da linguagem é outro ponto de conversa entre os críticos, os quais leem de maneira positiva o cuidado da escritora em não ter se prendido a uma forma linguística que tenta constantemente demarcar o modo de fala do indivíduo rústico, o que tende a empobrecer a obra e acaba sendo tão comum na literatura regionalista.

O maior elogio, porém, vem no último parágrafo em que ele ainda aborda sobre *Água Funda*, antes de passar para a crítica de outro romance. Ele diz:

A estreia da sra. Ruth Guimarães representa sem dúvida um acontecimento para a ficção brasileira de 1946; o seu *Água Funda*, sem cair na banalidade do documentário, é um livro que revela excelentemente os principais aspectos de uma região do interior, com espírito poético de criação e seguro aparelhamento folclórico. (LINS, 1947, p. 02)

Para o jornal *A Manhã*²², em setembro de 1946, Brito Broca expressa seu parecer sobre *Água Funda*. Em relação à obra, ele afirma que Ruth Guimarães concedeu-nos “uma verdadeira rapsódia sertaneja, cheia de encanto e discreta emoção.”

Segundo Broca (1946), Guimarães seguiu uma técnica não tão apreciada por seus contemporâneos, a de composição fragmentária, mesmo que já tenha sido proposta por outros autores modernistas, como se percebe na obra *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, com a qual alguns até ousaram fazer comparações. Porém, para Broca (1946), a construção de uma narrativa que priorizou acarretar inúmeros casos, obedeceu a uma necessidade específica que coube bem no romance. “É bem a gente do mato que ouvimos nessas páginas, com seu falar natural, embora se confundindo, por vezes, com as figuras dos contos de fada.” (Broca, 1946).

Figura 2 – Ruth Guimarães na Revista da Semana



Fonte: Revista da Semana (1947)²³

“Uma escritora negra que triunfa”, esse é o título da entrevista feita por Nelson Vainer, publicada na *Revista da Semana* (RJ)²⁴ em 25 de janeiro de 1947. Nessa entrevista, o autor afirma:

Tivemos um Luiz Gama. Tivemos um José do Patrocínio. Tivemos um Cruz e Sousa. Tivemos um Lima Barreto. Tivemos um Teodoro Sampaio. Tivemos um Lauro Palhano. Mas só agora surgiu uma grande escritora da raça negra no Brasil. Ruth Guimarães é sem dúvida a grande descoberta literária de 1946. (VAINER, 1947, n.p)

²² Letras e Artes: Suplemento de *A Manhã*. Livros em Revista. 08 de setembro de 1946. O depoimento pode ser acessado no link: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/156>

²³ http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/20300

²⁴ *Revista da Semana*. *Uma escritora negra que triunfa*. 25 de janeiro de 1947. A reportagem pode ser acessada no link: http://memoria.bn.br/DocReader/025909_04/20300

Ruth Guimarães conta de suas experiências com a escrita desde sua infância, quando ainda muito pequena levou seus versos a um jornal local que os publicou. Ela relata sobre suas práticas de leitura e escrita e afirma que “depois de viver mais alguns anos e tendo mais experiências da vida, hei de escrever um novo romance”. Passados 75 anos, sabe-se que esse romance nunca veio a ser consumado, havendo, segundo o amigo de Ruth Guimarães, Severino Antônio, um rascunho de uma obra que Ruth estava trabalhando, mas que não teve seus capítulos finais desenvolvidos.

Nas duas últimas décadas de sua longa vida, pensava um romance, sempre por escrever, sempre inacabado - O Livro da Bruxa, que poderia ser interpretado como uma metáfora, como um símbolo da sua condição, ela que afetuosamente era chamada de bruxa por muitos de seus amigos, inclusive por seu conhecimento de plantas medicinais. (ANTÔNIO, 2022, p. 90)

Vainer (1947) enaltece a oratória de Ruth, dizendo que não há muitos escritores que falam tão bem quanto escrevem e que pelo fato de a romancista dominar ambas as habilidades, a conversa com ela se torna, segundo ele, “extremamente agradável”, mesmo que demorada. A escritora justifica essa faceta: “Sou neta de contadeira de casos, daí minha facilidade para contar histórias. Para contar e escrever...”

Um ponto que chama a atenção na entrevista é o destaque dado ao fato de a autora ser negra. Quando o entrevistador está apresentando Ruth Guimarães, ele afirma: “A autora paulista vai, assim, se impondo à consideração dos nossos círculos literários, que são, graças a Deus, isentos de preconceitos de raça predominantes em outros meios.” (VAINER, 1947, n.p). Há um certo sensacionalismo ao fato de a autora ser negra e pobre. A seguir, algumas imagens recolhidas da entrevista:

Figura 3: Ruth Guimarães na Revista da Semana



Fonte: ²⁵ Revista da Semana (1947)

Paulo Oliveira Lima (1946, p. 12), na sessão *O livro da semana*, do jornal *Vamos Ler* (RJ)²⁶ afirma que “*Água funda* pode ser incluído entre os maiores livros brasileiros. A autora tem profundo poder descritivo, e nos pinta com fidelidade singeleza a vida de uma pequena região cabocla das divisas de São Paulo e Minas.” Ele enaltece a forma que a escritora utilizou para narrar, tendo uma forma simples que revela o modo de falar do homem do interior. Ele diz que o poder pictórico da autora “é alguma coisa de raro entre os nossos escritores regionais.” (LIMA, 1946, p. 12). Ele identifica com admiração o fato de Ruth Guimarães não usar sua narrativa com um rebuscamento que é comum em outros autores, mas transmitir a história como aquele que sabe do que diz, como alguém que também estivesse vivendo o que é narrado. Ele finaliza:

Um romance como “*Água Funda*” nos reconcilia com os escritores de assuntos regionais. É superior, sozinho, a toda a pilha de boçalidades que anda por aí, atulhadas de pornografia e sob os títulos pomposos de “mensagens” e histórias de “ciclos”. (LIMA, 1946, p. 12)

Em alguns jornais, encontram-se notas curtas, nas quais o nome de Ruth Guimarães é colocado junto de outros grandes nomes da literatura brasileira, portanto é pertinente destacá-los aqui. O jornal *Diário de Paraná* (PR)²⁷, por exemplo, em 10 de novembro de 1946, em um

²⁵ http://memoria.bn.br/docreader/025909_04/20301

²⁶ *Vamos Ler* (RJ). *O Livro da Semana*. 28 de novembro de 1946. A reportagem pode ser acessada no link: <http://memoria.bn.br/docreader/183245/27685>

²⁷ *Diário do Paraná* (PR). 10 de novembro de 1946. A nota pode ser acessada no link: <http://memoria.bn.br/docreader/183245/27685>

pequeno trecho na quinta página, retrata sobre o popular na literatura, onde cita a autora de *Água Funda*:

Aos que tem pudor de acolher o popular na literatura, podemos apresentar até mesmo o caso dos “Lusíadas”, onde a forma poética, afinal clássica, não matou as expressões e os sentimentos de cunho popular. Um verdadeiro modelo de boa colheita nas fontes populares é o romance de Ruth Guimarães, “Água Funda”, que na nossa literatura se aproxima, por esse lado, do celebrado, “Macunaíma”, de Mário de Andrade e, mais recentemente, do “Sagarana”, de Guimarães Rosa.

Outro trecho curto, mas também importante de se evidenciar é o que aparece no jornal *Diário de Natal* (RN)²⁸, em 16 de outubro de 1949.

Estão nas vitrines de livrarias as obras de duas escritoras brasileiras de reconhecido prestígio: o romance “A Cidade Sitiada”, de Clarice Lispector (Ed. A Noite), e a novela “Água Funda”, de Ruth Guimarães (Ed. Globo), esta última em segunda edição. São ambos nomes respeitáveis no rol dos autores brasileiros de ficção. Clarice Lispector já escreveu dois romances de primeira ordem e este último foi realizado na Europa, refletindo, por isso, muito de sua experiência humana. A novela de Ruth Guimarães tem fundo folclórico e é rico de sugestões poéticas. Os dois livros bem merecem a leitura atenta de todas quantas apreciam o melhor das letras brasileiras de ficção.

Em um depoimento de Oscar Sabino para o jornal *Joaquim: Em homenagem a todos os Joaquins do Brasil* (PR)²⁹, quando questionado sobre onde estava melhor a situação dos novos em relação à literatura, Sabino (1948, n.p) responde:

Em todos os gêneros de arte têm aparecido valores reais. Na poesia, entretanto, há revelações maiores e em maior quantidade. Na ficção, gênero que exige, por certo, experiência e amadurecimento de ideias, sem ter havido grandes revelações, têm-se Murilo Rabião, Maria Julieta de Andrade, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Ruth Guimarães, etc.

As críticas e os pareceres sobre *Água Funda* (1946) trazidos aqui revelam que houve mais pontos positivos em relação ao romance de estreia da autora Ruth Guimarães do que pontos negativos. Percebe-se que a linguagem do texto é o que há de mais elogiado pelos críticos, junto do tom poético que a construção da autora oferece. Vê-se também que há uma preferência, não geral, mas pertinente, da crítica pela primeira parte da obra, a qual narra a história de Sinhá Carolina, vendo nessa personagem mais capacidade ficcional.

Nenhuma crítica exposta aqui foi tão dura com a obra *Água Funda* assim como a de Monte Brito, que caracterizou o romance como invertebrado. Porém, através da análise do que

²⁸ Diário de Natal (RN). *Livros de Mulher*. 16 de outubro de 1949. A nota pode ser acessada no link: http://memoria.bn.br/docreader/028711_01/31299

²⁹ Joaquim: Em homenagem a todos os Joaquins do Brasil (PR). *Depoimento de Oscar Sabino Jorge*. 1948. O depoimento pode ser acessado no link: <http://memoria.bn.br/docreader/213222/386>

Antonio Candido escreveu em sua crítica de 1946 e depois do que ele afirmou como prefaciador da edição de 2003, identifica-se que houve mudança de perspectiva sobre as escolhas da autora, ou seja, os destaques feitos pelos críticos são baseados, também, nas experiências literárias e conhecimentos de mundo que os estudiosos possuem naquele momento em que desenvolvem seu parecer, o que não significa ser absoluto e constante, mas subjetivo.

No geral, o romance de Ruth Guimarães teve uma excelente recepção para uma obra de ingresso nos maiores círculos literários. Quantos escritores ganham destaque nacional já com o primeiro título publicado? Quantos outros, mesmo que sem muita razão, têm sua obra comparada com aquelas de exímia qualidade, assim como *Água Funda* foi relacionada com *Macunaíma*? Esses dois levantamentos já são suficientes para enxergar o êxito da obra. Não há literatura perfeita, há aperfeiçoamento e beleza, seja estilística, semântica, temática ou o que for. Assim como em relação a outros objetos artísticos, a admiração, ou o inverso disso, parte de quem vê, com suas preferências e particularidades. O que não é tão subjetiva é a análise da parte concreta da obra, sua técnica, mas que, mesmo assim, corre o risco de ser mal interpretada.

Baseado nas críticas favoráveis ao romance, instiga o fato de o sucesso não ter perdurado e *Água Funda* ter se tornado um romance esquecido. São poucos os materiais acadêmicos sobre essa obra, portanto as ferramentas para se perceber a recepção a longo prazo são limitadas, tendo como principal recurso a hemeroteca digital, como já citado. Buscou-se trazer toda a crítica disponível sobre o romance *Água Funda*, mas com a consciência de que é possível haver materiais ainda não acessados.

Percebe-se facilmente, nesse mergulho feito na recepção do romance *Água Funda* (1946), que a maioria das informações e pareceres sobre a obra se deram na década de 1940, quando a primeira edição foi publicada. Os nomes envolvidos no lançamento do livro (como o de Amadeu de Queiroz, que leu o original e recomendou à autora a publicação e o de Edgard Cavalheiro, na época diretor da Livraria do Globo em São Paulo) tiveram impacto na promoção da escritora. O que não aconteceu na edição de 2003.

Segundo Joaquim Botelho (2022), filho de Ruth Guimarães, no final de 2002, Gabriel Chalita³⁰, um grande admirador da escritora e então secretário estadual de educação de São Paulo, propôs para a editora Nova Fronteira, com quem tinha contato e com o intuito de resgatar o romance *Água Funda*, que a obra fosse reeditada. A editora aceitou a sugestão de Gabriel Chalita e Joaquim Botelho passou a redigitar o romance, tendo o cuidado, junto de sua mãe, de

³⁰ Gabriel Benedito Issaac Chalita é um advogado, escritor com mais de 12 milhos de livros vendidos, palestrante e ex-deputado federal. Atua hoje como professor de Filosofia do Direito da PUC e na Universidade Mackenzie.

atualizar a linguagem para que a publicação fosse feita e assim o foi. Mas não houve alarde para essa edição e o nome de Ruth ainda se mantinha distante do grande público.

A escritora voltou a ser bastante comentada em 2008, quando foi eleita membro da Academia Paulista de Letras e, dessa forma, *Água Funda* (1946), publicado pela Nova Fronteira, teve novamente certa notoriedade. Em 2011 seria defendida a dissertação de mestrado sobre o romance, intitulada *Um Mergulho Em Água Funda e Suas Distintas Vertentes*, por Ana Paula Marques Cianni de Oliveira, o que revela que a academia passava a ter um olhar científico sobre Ruth Guimarães.

Foi realizada uma pesquisa para identificar a recepção da edição publicada pela Nova Fronteira, porém sem sucesso. Nem mesmo a família possui recolha de textos a respeito dessa edição, o que leva a crer que essa tenha sido a edição com menos reconhecimento até então. É válido destacar que houve um intervalo de 57 anos entre a primeira publicação e a edição da Nova Fronteira.

A Editora 34, tendo como editores principais Sérgio Molina e Paulo Malta Campos, em virtude dos seus lançamentos de obras clássicas da literatura brasileira, procuraram Ruth Guimarães, em 2013, um ano antes de a autora falecer, com interesse de republicar o romance *Água Funda*. Ruth chegou a assinar o contrato, mas como havia outras publicações a serem feitas antes, a escritora não teve vida para presenciar essa reedição. O contato foi retomado em 2017 com Joaquim Botelho, representante dos herdeiros e, em 2018, foi lançada a edição da 34 com uma linda capa, contendo a pintura *Palmeiras* (1925), de Tarsila do Amaral. A obra foi reimpressa em 2020.

Essa edição alcançou muito mais notoriedade que a anterior. Pois, além do romance, o livro traz a fortuna crítica da obra, uma entrevista e notas sobre a autora, o que enriquece muito a leitura. Outro fator que tem colaborado com a divulgação do romance são as mídias sociais. Com a quarentena devido à pandemia de covid-19, muitas pessoas começaram a participar de círculos literários online e uma obra que fez parte de muitos desses momentos foi o romance *Água Funda*. Ao participar de alguns, percebe-se como há o discurso comum de que nunca se tinha escutado a respeito da escritora. Ouve-se também o contentamento de quem teve esse primeiro contato e a indignação pelo fato de Ruth Guimarães não ter mais reconhecimento. Além dessas leituras compartilhadas, perfis do *Instagram* direcionados à literatura divulgavam o parecer da obra. Outra mídia importante nesse sentido é o YouTube, o qual permite acesso à inúmeras resenhas e análises do romance e da vida da escritora.

Diante disso, entende-se que o romance *Água Funda* não perdeu seu fôlego e a capacidade de atrair novos leitores, mas é uma obra pouco analisada, carente de mais recepção

acadêmica. Além disso, destaca-se o fato de que as pesquisas realizadas em torno de Ruth Guimarães são recentes, o que evidencia que, durante mais de 50 anos, as produções da escritora não tiveram alcance notável no meio acadêmico e que atualmente têm recebido certo destaque, devido, principalmente, à edição de *Água Funda*, lançada em 2018 pela editora 34, que tem sido divulgada em plataformas digitais.

4. ROMANCE *ÁGUA FUNDA* (1946) DE RUTH GUIMARÃES

O romance *Água Funda* teve sua primeira edição publicada em 1946 pela *Livraria do Globo*. De acordo com Botelho (2022), *Água Funda* não era a primeira obra que Ruth Guimarães pretendia publicar. A autora vinha fazendo uma pesquisa folclórica, a qual até chegou a levar a Mário de Andrade em busca de orientações daquele que era um dos maiores nomes no ramo.

Em 1940, *Água Funda* estava na gaveta. Ruth Guimarães trabalhava em outro livro, uma pesquisa produzida, como ela mesma dizia, “para me libertar de meus próprios medos de infância”, acerca do demônio e suas manifestações na tradição oral mineira e paulista. Uma coleta formidável, mas ainda desorganizada, porquanto a autora não tinha aprendido métodos de pesquisa folclórica. (BOTELHO, 2022, p. 20)

Hoje sabe-se de que se trata da obra *Os Filhos do Medo*, publicada em 1950, após Ruth ter aprimorado as técnicas de pesquisa folclórica, a partir de seu contato com Mário de Andrade, que havia feito considerações sobre os originais que ela havia levado até ele.

O escritor modernista, em uma das visitas de Ruth, recomendou que ela procurasse Amadeu de Queiroz, um farmacêutico e um escritor conhecido da década de 1940, que quase ocupou uma cadeira da Academia Paulista de Letras, mas faleceu antes de tomar posse. Amadeu de Queiroz liderava um grupo de escritores que se reuniam nos fins de tarde em um depósito da drogaria Baruel, grupo do qual Ruth passou a fazer parte, sendo a única mulher. A respeito de Ruth Guimarães, QUEIROZ (s.d) *apud* BOTELHO (2022, p. 28) afirma:

Encontrei-me num concerto com Mário de Andrade e, de passagem, ele me disse sem mais comentários: "Mandei-lhe uma escritora novíssima - tenha paciência com ela." Alguns dias depois fui procurado pela novíssima, moça de óculos, retraída, falando pouco: o indispensável para expor o que pretendia - era Ruth Guimarães Botelho - como se apresentou. Até aquele momento não a conhecia, nem de vista, nem de nome, não sabia da sua existência. Contou-me ela que havia procurado Mário de Andrade para lhe pedir opinião sobre seu trabalho folclórico e que ele lhe havia dito que andava muito atarefado na ocasião, mas me procurasse, que eu, em matéria de folclore, era tanto como ele (pois sim!). Não conversamos mais porque a moça era de pouca prosa, e recebemos os originais, marcamos prazo para outro encontro. O trabalho que escreveu era de quem começa, tinha apreciável merecimento, mas não me agradou muito - por motivos que agora não vem ao caso - e isso ela percebeu quando nos encontramos mais tarde e lhe dei minha opinião; não só percebeu como entristeceu também um pouco. Então lhe perguntei, por simples curiosidade, se não tinha algum outro trabalho escrito, e ela me respondeu com firmeza e simplicidade: "Tenho um romance". Ora, eu que sempre fui curioso dessas coisas e gosto de procurar o que os outros evitam achar, pedi os originais para ler e, no dia seguinte, ela voltou com eles. Com a minha habitual disposição encetei a leitura e, ao chegar à página quatro voltei atrás para reler com toda a atenção, e assim fui indo - avançando e retrocedendo - até o fim do romance, alcançado em poucas horas. Não encontrei nele o que censurar, suprimir, acrescentar - a escritora havia escrito um romance, e dizendo isto tenho dito tudo. Só não gostei do título: chamava-se "Mãe d'Água," Ou "Mão do ouro", não me lembro bem. Cheio de entusiasmo por ter dado com um verdadeiro talento, procurei

o Edgard Cavalheiro, crítico de longa prática, conciso e desabotoado, ao mesmo tempo representante da Livraria do Globo, de Porto Alegre. Conteí-lhe o caso da moça e do romance, disparei-lhe em cheio o meu entusiasmo, ele também me disparou um olhar de espanto porque, tanto ardor assim, da minha parte, era de se espantar! Guardou os originais que lhe confiei, depois leu o romance e, a seu pedido, outras pessoas leram, inclusive o Jorge Amado, que andava por aqui e que foi até o meio [...] e todos, por fim, sem discrepância gostaram do livro. A escritora foi chamada, recebeu os merecidos cumprimentos de vários escritores, assinou um contrato com a Globo e o romance foi publicado com o título de *Água Funda*. O resto é sabido. Não descobri nem emendei, não corriji nem apadrinhei a escritora Ruth Guimarães, encontrei-a moça de vinte anos e já romancista.

Amadeu de Queiroz afirmou que não gostou muito do trabalho folclórico que Ruth Guimarães vinha produzindo, mas ficou surpreso com a qualidade do romance do qual recebeu os originais. A escritora poderia ter se sentido desmotivada com a crítica e desistido da arte da escrita, mas revelou que tinha mais do que uma pesquisa folclórica, tinha uma ficção que não agradou apenas a Amadeu, mas aos outros leitores do original e, assim, a obra veio a ser publicada e tornou Ruth Guimarães a primeira mulher negra a publicar um romance pós-abolição, alcançando certo reconhecimento e tornando-se, futuramente, ocupante de uma cadeira na Academia Paulista de Letras.

No mesmo ano em que *Água Funda* foi publicada e colocava em evidência a autora Ruth Guimarães, um autor mineiro, Guimarães Rosa, publicou seu primeiro livro, *Sagarana*, obra muito elogiada pela crítica. Hoje, tendo se passado anos e ambos os escritores já falecidos, sabe-se qual o nome de sucesso mais duradouro, o de Guimarães Rosa. Quando o escritor lançou a obra *Corpo de Baile*, Ruth estava presente e recebeu a seguinte dedicatória de Guimarães Rosa: “A Ruth Guimarães – parenta minha; e uma das pessoas mais simpáticas que encontrei na vida; e que escreve como uma fada escreveria – com grato apreço e a amizade do Guimarães Rosa” (BOTELHO, 2022, p. 34).

Há inúmeras possibilidades sobre a razão de um dos Guimarães ter se mantido em sucesso constante, chegando a fazer parte da Academia Brasileira de Letras e sendo indicado ao Nobel da Literatura e a outra ter sido aclamada no período de publicação do seu romance, mas depois ter sido relegada a um apagamento. Porém, são indagações que não têm uma resposta inequívoca. Poderia ser devido ao machismo estrutural, no qual geralmente nomes masculinos se destacam e os de mulheres não. Talvez devido a Ruth ser negra, já que vivemos em uma cultura racista. Poderia ser também porque a autora tinha origens mais humildes e não participava da elite literária de sua época. Ou ainda devido a escritora não ter escrito outros romances.

Porém, é impossível demarcar a temporalidade de uma obra. Nada impede que um autor que, durante muito tempo de sua vida, tenha estado no limbo não possa “ressuscitar” e vir

a ser sucesso tanto de vendas quanto de estudos acadêmicos, exemplo disso é o primeiro romance escrito por uma mulher brasileira negra, *Úrsula* (1859). Dessa forma, interessa analisar a obra e entender o que há nela de destaque para ter chamado atenção de tantos no ano de sua publicação e ainda hoje se tornar alvo de estudo acadêmico.

Ruth Guimarães utilizou do espaço de suas vivências, o Vale do Paraíba, para ambientar a narrativa de *Água Funda* (1946). Tendo vivido sua infância na fazenda Campestre, a escritora, desde muito cedo, adquiriu saberes da cultura rural, tendo como bônus as histórias contadas por sua avó. Ruth sempre foi muito atenciosa à oralidade e, por se considerar uma caipira e ter orgulho dessa atribuição a si, mesmo tendo vivido uma parte de sua vida na grande São Paulo, onde se formou em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), respeitava as particularidades desse grupo social tão caro para ela.

No início da narrativa, lê-se: “Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém apreendeu nada do seu misterioso sentido.” (GUIMARÃES, 2020, p. 15)³¹. Esse trecho evidencia que embora não haja, necessariamente, uma demarcação temporal e espacial dos fatos narrados, histórias como as que serão contadas ao longo do romance possuem um plano realista comum aos indivíduos da área rural, o que permite até mesmo a identificação com os conteúdos ali narrados. O trecho ainda sugere a dificuldade humana em se aprender com as experiências e ter as atitudes modificadas, pois os comportamentos humanos possuem a tendência de seguir constantemente uma via comum.

Água Funda (1946) possui um narrador onisciente, que através de sua forma de narrar, deixa evidente que faz parte daquele grupo social sobre o qual a história será contada. O leitor, assim que tem contato com o primeiro parágrafo do texto, percebe que se trata de uma conversa, na qual o narrador responde a uma pergunta feita por outro sujeito. O leitor chega em um ponto da conversa, no qual o narrador falava sobre Curiango, personagem que virá a ser trabalhada apenas na segunda parte do romance, por isso o narrador afirma “Mas é melhor contar do começo” (p.17).

O narrador começa a explicar que aquele lugar onde estão e do qual estão conversando era muito diferente no passado, ainda no século XIX, no período escravocrata. Ele fala que a diferença está principalmente naquilo que não vê ao redor, como se lê:

31 Como se trata da análise do romance *Água Funda* (1946), muitos trechos serão retirados dessa obra, portanto, a partir dessa citação, quando for citado algum trecho do romance, destacaremos apenas a página da qual a citação foi feita.

Não é aí que está a diferença. Isso tinha que acabar e acabou. O que já não existe é outra coisa. Coisa que a gente vê menos, mas de que sente mais a falta. É o ar que não é mais o mesmo. Os antigos dizem que foi a praga. É ver que foi, pois aquilo não era coisa que se fizesse para um cristão (p. 17).

Nesse trecho, percebe-se outro detalhe que será muito comum em toda a narrativa do romance, o fato de serem jogados uns pontos daquilo que ainda não foi contado, instigando a curiosidade do leitor, como foi feito ao mencionar a “praga”. A explicação virá apenas no 9º capítulo. Essa escolha da autora pode não ser vista como algo positivo por todos os leitores, pois em alguns momentos há a brecha para uma sensação de que o texto é confuso, mas uma segunda leitura é suficiente para perceber que a intencionalidade por trás dessa construção é eficaz.

Logo no início do romance, com esse tom de diálogo que Ruth Guimarães nos apresenta, é possível perceber que o contexto social dessa história se dá na mudança que o ambiente sofria com a modernização. Uma mudança que estará atrelada aos sujeitos, mas espelhada na fazenda que passa a ser dirigida como uma empresa, ao tornar-se espaço para uma usina açucareira.

A obra tem passagens poéticas, muitas vezes, reflexivas, como: “E o sol entra aqui, sem cerimônia, como gente de casa. Não adianta. Alguma coisa continua triste. Não há sol que espante os pensamentos da gente, num lugar vazio assim.” (p.18). O texto virá carregado de metáforas e ditados que alimentam a dramaticidade do que está sendo narrado.

4.1 De sinhá a andarilha – o drama da personagem Carolina

O narrador, após contar para seu ouvinte como era a fazenda antes de se tornar uma usina de açúcar, principalmente os detalhes da casa-grande, inicia a história de uma das personagens mais emblemáticas da obra, sinhá Carolina, e mais uma vez deixa uma pista, que gera um alerta no leitor:

Que frio! Sentiu? É a morte. Passe, morte, que estou bem forte. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela. Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar, como acabou, pobre, sozinha, numa casa que a companhia lhe cedeu, por esmola? (p. 18)

A primeira parte da obra, constituída dos cinco capítulos iniciais, irá manter o foco sobre essa personagem, a sinhá Carolina, que “era de uma lindeza de encher os olhos. (...) Era muito soberba, mas bem se diz que não há beleza sem senão.” (p. 18). O narrador conta como foi o casamento da moça, que teve festividade ao longo de uma semana.

O casamento de Carolina não foi bem-sucedido e como é comum na área rural, as explicações para os ocorridos se dão através de crenças, superstições, lendas, como se percebe em: “É ditado dos antigos: casamento que começa com foguete, acaba com porrete. Esse não acabou com porrete, mas foi muito pior. Também já tinha sido mal-agourado. No dia do casamento, um guainumbi de papo branco entrou voando no quarto.” (p. 19). Depois, quando o narrador discorre sobre os maus comportamentos do sinhô, usa a lenda da porca de sete leitões para exemplificar o quanto sinhá era traída pelo esposo. “Se é verdade que a porca de sete leitões aparece perto do angico, para marido tresnoitador, Sinhô foi um que se encontrou com ela muitas vezes. Mulher para ele qualquer uma servia” (p. 20).

Ainda a respeito do casamento e das traições que a personagem sofria, o narrador destaca em um parágrafo o silenciamento feminino, principalmente em espaços mais conservadores como na área rural, devido ao machismo.

Sinhá não brigava com ele. Tinha se casado contra a vontade dos pais e aguentava tudo sem se queixar. Ou então, se brigava, era tão escondido, que nem o pessoal da cozinha, que vivia com o ouvido afiado para pegar alguma coisa, sabia de nada. Nunca disse: “Esta boca é minha”. Nunca. A soberba ajudou Sinhá a sofrer calada. (p. 20)

Ruth Guimarães atribui ao seu texto determinados pontos que evidenciam o machismo e o autoritarismo masculino, aspectos tidos como naturais em certos contextos. A abordagem do narrador deixa claro que aquelas atitudes, que hoje geram tanta revolta e indignação, eram comuns na sociedade da época, na qual, por mais que a mulher se visse desvalorizada e com o desejo de abandonar aquela situação, sabia que enfrentar a sociedade sendo solteira ou divorciada não seria mais fácil, portanto, perdoava as atitudes do esposo e seguia na esperança de que em algum momento mudasse as atitudes.

Sinhá acreditava no arrependimento dele e perdoava. Não levava muito tempo, fazia pior. Isso já vinha muito de trás. O pai era assim, e o avô também, e o que é de raça, corre caça. Da primeira vez, Sinhá quis ir embora para casa dos pais, mas ele tanto pediu, tanto fez, tanto prometeu, que ela ficou. Mulher, pelo coração, a gente leva para onde quer. (p. 21)

A última frase pode soar chocante ao leitor contemporâneo, parecendo transparecer uma infelicidade de afirmação, a qual reitera a crença do predomínio racional no homem e o sentimental na mulher, mas deve ser considerado que se trata de um narrador masculino do início do século XX, que conta a história a partir de uma mentalidade muito comum naquele período, principalmente no espaço rural, onde a tradição do homem como a figura provedora e a mulher como a figura do lar, ainda hoje, mesmo que em uma proporção muito menor, ainda exista.

Outro trecho que reafirma a ideia de que as atitudes do homem eram minimizadas pela sociedade da época é: “Bom ele sempre foi. Era um pouco voado, só. Muitos criam juízo

cedo. Ele demorou mais e a culpa não era dele. Estava na massa do sangue. Ainda por cima, tinha se casado cedo, sem tempo para o juízo assentar” (p. 21).

Mas a visão machista não era expressa apenas pelo homem. A centralização do perfil masculino era tão intrínseco na cultura que a mulher, com algum tipo de poder nas mãos, acabava tendo atitudes semelhantes ao do homem em relação às outras mulheres, principalmente com escravizadas, que eram percebidas como objetos de uso dos seus patrões. Na obra isso fica bem demarcado quando sinhá compra uma escravizada para ser sua cozinheira e mesmo podendo, opta por não adquirir o marido junto, mesmo o capataz tendo sugerido a compra dos dois. A atitude rude se lê em:

- Ora, Seu Joaquim Dias! O senhor, um homem acostumado a lidar com escravo, com esses dengues?... Vai ver foi ela que andou chorando prele vir. Descanse, homem. Aqui não há de faltar macho pra ela. (p. 22)

Assim como as atitudes de seu marido eram justificadas pela época, o narrador defende Sinhá dizendo que ela não tinha culpa, “era bruta e ruim, mas não estava nela e os tempos eram assim” (p. 22). O narrador ainda utiliza uma metáfora para demonstrar que a despreocupação com a dor alheia se deve ao fato de não tê-la experimentado. Como se lê em: “Quem nunca passou miséria não sabe quanto doem certas coisas, e só aprende quando fica com o sinal na carne. O garrote mais bem marcado é aquele que levou ferro mais quente e mais fundo no couro” (p. 22).

Em outro momento, após a morte do Sinhô por queda de cavalo, quando Carolina viu que a escravizada andava chorando pelos cantos, disse: “Eu que sou eu, fiquei sem marido, o que tem essa negra que não pode ficar?” (p. 24), demonstrando mais uma vez a crueldade da agora senhora da fazenda, a qual além dessas falas ríspidas manda matar o cavalo em que seu marido estava montado. Segundo o narrador, ela podia ter vendido, mandado para longe ou até dado de presente a alguém, mas escolheu matar, o que revela o gênio da mulher. “Ruindade, às vezes, é só falta de imaginar a tristeza dos outros. Imaginar mesmo bem pouco adianta. Ter dor de barriga é uma coisa. Pensar na dor de barriga alheia é outra coisa muito diferente. Sempre parece que a dos outros dói menos” (p. 24)

O primeiro capítulo irá encerrar com um parágrafo que anuncia um triste fim para sinhá Carolina, quando afirma: “A vida de toda gente tem altos e baixos. A de sinhá, não. Tomou uma direção só. Foi uma ladeira que só tinha descida. E Sinhá desceu firme, de cabeça em pé.” (p. 25). E ainda “(...) mas Sinhá tinha que se perder e se perdeu. As coisas, quando têm que ser, Deus não revoga” (*idem*). Esses trechos aguçam a curiosidade de quem os lê e motiva a

leitura para que se saiba como sinhá Carolina iria se perder e o que lhe aconteceria após isso, o que será revelado apenas no penúltimo capítulo.

O próximo capítulo se constitui em torno da relação de Sinhá Carolina e sua filha sinhazinha Gertrudes, que tinham gênio parecido, segundo o narrador. A menina havia saído há pouco do colégio e vivia de amizade com uma figura muito interessante no romance, o Inácio Bugre. Esse segundo nome geralmente é utilizado para menosprezar o índio, significando algo próximo de selvagem. A sinhazinha preferia chamá-lo apenas de Seu Inácio. Embora para muitas pessoas fosse um homem de aparência ríspida, possuía muito carinho pela filha da dona da fazenda. Sempre levava para ela frutas e outros presentes que ele mesmo fazia para a moça. Sobre esse personagem, o narrador diz:

Eta, Inácio! Andava de pé no chão, no meio do carrascal e nada era nada para ele. Arranha-gato arranhava a roupa e não arranhava a pele do bruto. Espinho, no chão, ele pisava com o dedão chato, bem na ponta, amassava o espinho e nem via. Caboclo de pouca fala e de pouco riso (p. 30).

Para o desgosto de sua mãe, Sinhazinha Gertrudes se apaixonou pelo filho do capataz e iniciou um envolvimento com ele sem a aprovação da matriarca. Essa parte do romance explicita o jogo de interesses que havia nas relações matrimoniais do passado. Por mais que o rapaz fosse de boa índole, bem-educado e prestes a se tornar advogado, devido a ser filho de um capataz não seria candidato para um casamento com a herdeira da fazenda Olhos d'Água.

Sinhá Carolina não ouviu os conselhos de sua irmã, a qual dizia que a menina tinha o direito de escolher com quem se envolveria, assim como a própria Carolina havia feito. A irmã ainda lhe alertou: “Fez um casamento errado por ser teimosa e quer desfazer um certo, por causa de teima” (p. 37). Mas nada adiantou. Sinhá Carolina não permitiu o envolvimento e a menina acabou fugindo com o seu amado. A personagem de Sinhazinha Gertrudes não volta a aparecer na narrativa, o que pode ser visto como negativo, já que foi pouco aproveitada no romance, assim como tantos outros personagens que surgem e logo desaparecem.

Depois que Sinhazinha Gertrudes deu aquele passo, Sinhá ficou sozinha, sozinha, neste fim de mundo. Ninguém comentou. Ninguém foi consolar Sinhá. Nada. Foi como se tivessem levantado um paredão em frente à casa-grande. Não se via, mas era a mesma coisa. O paredão estava aí (p. 40).

Seu Joaquim, o capataz e pai do rapaz com quem Sinhazinha havia fugido, pegou suas coisas, passou na casa-grande para conversar com Carolina, recebeu o que tinha de receber e foi embora, pois acreditava que, depois daquela situação, embora fosse muito estimado pelas pessoas dali, já não caberia mais naquele lugar.

Depois disso, passaram pela fazenda vários capatazes, até o dia em que, expulso da fazenda de seu pai, aparece um rapaz de boa aparência e de fala muito eloquente na fazenda Olhos d'Água. O discurso dele para sinhá Carolina omitia o que de fato havia acontecido entre pai e filho.

A dona da fazenda gostou do rapaz e o contratou como o novo capataz. O narrador expressa a seguinte impressão sobre o homem:

Olhando assim de repente, era até bonito. Depois, com a continuação de olhar, dava uma coisa esquisita na gente. Um embrulhamento de estômago. Uma vontade de ir embora, sem olhar para trás. Eram os olhos: miúdos, meio fechados, como olhos de cobra. Só uma frincha e um risquinho preto espiando. A mo que dizia: "Eu olho vocês, mas aqui dentro, ninguém olha". Era a boca também. Ria sem mostrar os dentes. A bem dizer, nem boca ele tinha. Era só uma risca que nem os olhos. E ainda apertava mais quando se infernizava. Homem! Como não faço fé em gente sem boca! O diabo é que quando queria, era agradável, jeitoso, como o quê! (p. 45)

Ele cativava as pessoas com a maneira de falar e dessa forma conquistou o coração duro de Sinhá Carolina. E um ponto chama a atenção nisso: não permitiu que a filha se envolvesse com um filho de capataz, pois tinha medo de que ela dispusesse da fortuna com um "pé-rapado" (p. 36) e no final das contas ela mesma acaba se apaixonando por um capataz, embora, nesse caso, a situação fosse diferente dadas as origens do rapaz que era filho de fazendeiro e, portanto, ainda mantinha um nível social elevado.

Todos da fazenda começaram a falar sobre aquele assunto, inclusive sobre o fato de Sinhá ser bem mais velha que o rapaz. Enquanto ela já estava próxima aos quarenta anos de idade, o moço estava na casa dos vinte, o que para a época era uma discrepância imensa. Mas Carolina não dava ouvidos para a opinião alheia, nem mesmo a de seu irmão que a atentou para o fato de que ele poderia ser um interesseiro. As pessoas em volta dela percebiam o risco de sua escolha, mas nada adiantava, ela havia decidido se casar com o rapaz e opinião alguma a faria mudar de ideia. No trecho a seguir, percebe-se que a emoção superou a razão e esse foi o declínio da mulher caracterizada como ativa: "Sinhazinha Carolina foi a moça mais bonita destas redondezas. E foi a mulher mais respeitada, apesar de ser dura de coração, até o dia em que o coração dela se amoleceu..." (GUIMARÃES, 2020, p. 47)

É importante observar como há a tendência de culpar a mulher pela confiança dada ao homem e diminuir a responsabilidade dele pelas atitudes negativas praticadas. O erro de Carolina teria sido acreditar nas palavras e ter se entregado com tanta rapidez, sem prestar atenção aos detalhes a sua volta. Mas o que viria a acontecer era a manifestação de uma visão de que a mulher só servia para atender a demanda masculina, que, no caso do filho do dono da fazenda Limoeiro, era ter dinheiro, já que fora expulso de sua casa e não poderia retornar, aproveitou-se da carência de Carolina para ter o que desejava, o que é evidenciado por Almeida

(2012, p. 95), quando afirma que “o corpo feminino passa, então, a simbolizar metaforicamente a terra conquistada e serve de instrumento para apropriações de imagens que remetem ao encontro dos dois mundos por meio de oposições de gênero”.

Falas como “Tudo por causa de um qualquer” (p. 47); “Eta, falta de juízo” (p. 48); “Falou bonito, deu presente, pronto. Tá cativa dele.” (*idem*); “Mulher se enleva por pouca coisa.” (*idem*); “Velha descabeçada! Não está vendo que pode ser mãe do moço? Isso é até falta de respeito.” (p. 49), revelam o olhar da sociedade que sempre tende a punir a mulher por aquilo que acontece a ela mesma ou em uma relação.

Mas Sinhá Carolina não se deixou levar pelas críticas, atendeu ao seu desejo e fez a escolha que lhe pertencia. Sinhá Carolina viria a pagar um preço alto por aquilo que havia decidido fazer, provavelmente na esperança de não viver na solidão.

Sinhá não pediu garantia. Não quis separação de bens. Entregou-se com toda a confiança. Não guardou nada. Não pensou em dias maus que podiam vir. Ofereceu o que tinha: corpo, alma, dinheiro, tudo. Esbanjou, atirou fora, foi mão-aberta: “Toma! É tudo seu. É seu este tesouro que estava guardado e ninguém soube descobrir.” E foi essa largueza, esse abandono, essa confiança, que levaram Sinhá à perdição (GUIMARÃES, 2020, p. 52).

Ela se entregou por inteira ao sentimento que talvez nunca tenha tido na vida. Ela renunciou a si pelo outro. Quando Carolina se despiu de sua armadura, aquilo que a deixava firme e prepotente diante de todos, quando deixou que a submissão de sentimentos a levasse a se entregar sem desconfianças, oferecendo, como o trecho acima diz, de corpo, alma, dinheiro, tudo, ela deixou de existir, teve a oportunidade de se considerar dona de si, após não estar mais submissa ao pai ou ao esposo que havia morrido, era agora dona de uma fazenda, mas acreditando no amor de forma cega voltou a ser posse de um homem, que usufruiu o que podia e a deixou até mesmo sem nome. A partir da cultura em que o homem é o centro, a “mulher não possui autonomia, porque está sendo controlada por uma consciência que ela considera soberana” (BEAUVOIR, 1967, p. 63 *apud* SUAREZ e SOUZA, 2016, p. 297).

O terceiro capítulo irá encerrar com Sinhá Carolina vendendo a fazenda e indo embora com seu esposo. Segundo o narrador, não foi porque ela era uma boba, já que administrara a fazenda durante anos como ninguém jamais fizera. De acordo com ele “foi medo de continuar sozinha. Foi amor pelo homem que se achegou, com carinho, quando todos se arredaram”.

Vejamos:

Quando fechou a mala, foi o mesmo que ter fechado a vida naquele ponto para começar de novo, de um jeito diferente. Ninguém mais falou com ela. Quero dizer, ninguém mais falou com Sinhá Carolina. Sinhá perdeu tanto, tanto que até o nome haviam de lhe tirar. Tudo ficou como dantes. Foi o mesmo que Sinhá nunca tivesse existido (GUIMARÃES, 2020, p. 52).

A venda da fazenda foi como uma metáfora para o que aconteceria com Carolina. Assim como a fazenda deixou de existir e foi substituída por uma usina, aquela mulher, ao passo que cedeu toda a sua confiança ao homem que acreditava que a livraria da solidão, abriu mão de si em prol de seus sentimentos.

Dessa forma, encerra-se a primeira parte da narrativa. O romance continua como se a história de Carolina tivesse sido apenas um parêntese no que o narrador estava abordando sobre a Fazenda Olhos d'Água. Só mais a frente, no capítulo seis³², aparecerá a personagem Choquinha, caracterizada como uma “pata tonta” (p. 66); “velha mais atrapalhadeira” (*idem*); “boba alegre” (*idem*); “coitada” (*idem*). Tinha o apelido de Choquinha por sempre andar de cócoras. Na primeira leitura dificilmente o leitor irá se atentar nessa parte de que se trata de Carolina. Como a mulher que era conhecida pelo seu gênio forte, sua prepotência diante das situações, que era considerada a mulher mais linda das redondezas, poderia ser aquela mulher que agora vivia aos cantos, pedindo esmolas pelas estradas afora? “Uma esmolinha, pelo amor de Deus?” (p. 75), era o que ela dizia.

Durante o desenrolar da narrativa, com foco para outros dois personagens, Juca e Curiango, a qual inclusive era sobrinha neta de Carolina, Choquinha será citada esporadicamente, sempre de uma forma pejorativa. Quando pedia esmola, solicitavam que ela pedisse em versos e ela recitava: “Me dá um pão de sabão. / Vou lavar minha roupinha / Pra acompanhar a procissão.” Ou ainda: “Deus lhe pague, / Deus lhe ajude! / Deus lhe dê / Vida e saúde.” (p. 106). Antes, uma pessoa que ordenava e não aceitava ser contrariada, agora uma senhora pedinte que é tratada como uma personagem de circo, que recebe esmolas diante de apresentações. Aquela que antes era Sinhá agora é ridicularizada por aqueles que provavelmente eram descendentes de funcionários e escravos de sua fazenda.

A explicação do que aconteceu com Carolina virá no nono capítulo, mas no anterior, o capítulo oitavo, há a seguinte afirmativa: “Choquinha é Sinhá? Não é. Sinhá era a outra. Choquinha FOI Sinhá.” (GUIMARÃES, 2020, p. 147). De fato, a mulher que eles viam nesse momento não se compararia com a de outrora, aquela deixou de existir quando se entregou por inteira, confiando no homem para quem abriu as portas de sua fazenda e de seu coração. O narrador apresenta uma metáfora interessante para ilustrar essa perspectiva: “Já viu como lagarta vira borboleta? Elas são as mesmas coisas, e ao mesmo tempo não são. Cada uma é uma.” (*idem*). Embora o corpo pertencesse a mesma pessoa, era impossível identificar traços

32 Com intuito de apresentar a história dessa personagem como um todo, daremos saltos aos capítulos e trechos da segunda parte que se referenciam à mesma.

da antiga na atual. O ser de sinhá havia deixado de existir no momento em que fora traída por aquele a quem amou e por quem abriu mão de tudo, inclusive de si mesma.

O narrador inicia o nono capítulo dizendo que a história que irá contar é a mais feia de que já ouviu falar em sua vida e passa, então, a relatar o que se deu após a saída do casal da Fazenda Olhos d'Água. Quando chegaram a Soledade para fazer a baldeação, já que o destino era outro, Cruzeiro, o moço do Limoeiro deixou Carolina no banco da estação e disse a ela que iria comprar as passagens, mas nunca mais retornou. Ele fugiu com todo o dinheiro, deixando a mulher sem nada, desamparada, aos choros, lágrimas que sinhá não havia deixado serem reveladas nem na morte do Sinhô. Percebe-se no trecho “Deixou Sinhá com a triste roupa do corpo, sem ter para onde ir, sem ter no que pegar. Sinhá chorou, chorou.” (p. 152), que agora Carolina se via vazia, em choque, extasiada. Quando questionada sobre suas origens, alegou que não tinha para onde ir, que tinha vergonha de voltar para a fazenda depois de tudo o que aconteceu. E é justificável o sentimento de vergonha, pois havia sido contrária aos conselhos de seus irmãos, havia vendido a fazenda e devia suportar as falas das pessoas daquele lugar que deixara de ser dela, além de provavelmente recordar o que fizera a sua filha e como, agora, era ela quem se via no que tanto temia para a menina.

O conferente ofereceu abrigo a Sinhá, mas não adiantou nenhum cuidado com ela, pois ficou doente e foi mandada para a Santa Casa, quando saiu já estava, como afirma o narrador, “meia abobada” (p. 153), andando pelas ruas de Soledade. Ficou sendo chamada pelas crianças que sabiam da sua história de Nhá baldeação. Com o passar do tempo, ela apareceu na região onde antigamente fora sua fazenda, de acordo com o narrador “com certeza porque aqui é a querência dela e isso não se esquece.” (p. 147). As pessoas demoraram a descobrir de quem realmente se tratava. Souberam por que uns parentes do Vicente Rosa foram visitá-lo e as crianças que estavam com eles a reconheceram e a história rapidamente se espalhou. No trecho “Que é que ficou daquela Sinhá de cabeça em pé, que mandou matar o baio, de raiva, e se indispôs com a filha, pra amor do namoro com o filho do capataz?” (p. 153), vê-se que aqueles que lembravam da antiga dona da fazenda ficavam pasmos em perceber o seu fim. Morreu de velhice, sem dar conta de quem fora. E assim encerra a narrativa sobre essa personagem e o romance retoma o foco sobre Joca e Curiango.

O intervalo do texto em que há o abandono da história de Sinhá Carolina e depois o retorno com a figuração completamente oposta da personagem, agora em uma situação de miséria e vexame, em que até mesmo o nome ela já não tinha, mas recebera apelidos de acordo com sua característica, Choquinha para uns e Nhá Baldeação para outros, revela o apagamento dado à personagem, não pelo narrador, o qual traz a explicação do que aconteceu com aquela

mulher, mas sim o apagamento causado pelo moço do limoeiro, que, por não receber um substantivo próprio, pode representar muitos outros homens, e, também, pelo grupo social em que ela estava inserida, pois, após Carolina ressurgir como uma velha no local em que era sua fazenda, as pessoas, mesmo após saberem de sua história, desvalidaram quem ela era e deram-lhe um apelido, fazendo com que sinhá morresse quando deixara a fazenda, sendo aquela mulher que ali era chamada de Choquinha apenas um ser vivo esquecido pelos cantos, do qual se aproveitavam para tirar risos com seus versos.

Na narrativa nada foi dito sobre o que aconteceu ao homem que abandonou Carolina na estação de trem. Ele não foi culpado, as pessoas não julgaram suas atitudes, mas colocaram como razão do ocorrido a maldade de Sinhá, como se vê em: “Coitada?! Tomou ensino. Noutra ela não torna.” Segundo Rossini (2016, s.p.):

(...) durante um vasto período a mulher foi tomada como objeto a ser conduzido de acordo com os desejos e necessidades do homem. Colocada sob as rédeas de um sistema ideológico patriarcalista de organização social, coube-lhe a opressão, a subjugação e a subalternidade nas relações de gênero.

As atitudes de Carolina em relação principalmente a sua filha não foram corretas, mas atribuir a maldade das atitudes do rapaz a uma consequência do gênio da personagem é uma demonstração de como, independentemente do que aconteça na relação entre o homem e a mulher, esta era vista como a que poderia ter evitado a situação.

4.2 O casal Joca e Curiango

A narrativa, sem o foco sobre Sinhá Carolina, começa como se fosse outra história. É possível fazer a seguinte separação no romance: primeira parte – Fazenda Olhos D’Água com Sinhá Carolina – e a segunda parte – a fazenda vendida para uma companhia, tendo agora como protagonistas o casal Joca e Curiango. Essa divisão nítida pode ser recebida de forma negativa por alguns leitores de ficção, porém, no encerramento da leitura, pode-se observar que a construção tem uma razão para ser da forma que é. O foco da obra, ao contrário dos romances convencionais, era destacar não apenas uma história individual, mas a de um grupo rural, que através de inúmeros personagens e causos, vai tecendo uma ficção realista. É como Rancière (2009 p. 58) afirma: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Água Funda (1946) concede a oportunidade de leitor enxergar o ponto de vista do homem do campo sobre a realidade de si.

Quando se pensa na liberdade que o texto literário tem de expressar uma dada verdade, a partir de uma elaboração, a qual se desprende das regras de subversão para apontar ao mundo

aquilo que se necessita comentar, lembra-se do que Bourdieu (1996, p. 42) afirmou sobre a escrita:

A escrita abole as determinações, as sujeições e os limites que são constitutivos da existência social: existir socialmente é ocupar uma posição determinada na estrutura social e trazer-lhe as marcas, sob a forma, especialmente, de automatismos verbais ou de mecanismos mentais, é também depender, ter e ser tido, em suma, pertencer a grupos e estar encerrado em redes de relações que têm a objetividade, a opacidade e a permanência da coisa e que se lembram sob a forma de obrigações, de dívidas, de deveres, em suma, de controles e de sujeições.

O quarto capítulo é como um hífen separando as partes do texto, o que foi contado até o momento representa o passado remoto e o que viria já é mais próximo do presente da narrativa, como o próprio narrador afirma: “O resto da história é de agora.” (p. 55). Nesse capítulo, o narrador irá contar o que aconteceu assim que a Companhia tomou posse da fazenda. Agora já não havia mais um capataz, mas sim um administrador e é como se o muro que separava os senhores de fazenda e seus escravos tivesse caído e agora o dono da companhia chamava seus funcionários de amigos e propunha que juntos fizessem aquele espaço prosperar. E prosperou. Sobre essa forma de se tratar o caboclo, o narrador afirma: “Porque – Guarde isto! – porque o homem, por mais ignorante que seja, por mais cego. Por mais bruto, gosta de ser tratado como gente” (p. 56).

De acordo com Bosi (2002, p. 130), “O romancista ‘imitaria’ a vida (...) Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos”. O romance deixa que a forma servil do homem do campo seja evidenciada e mostra, ao contrário do que outros textos caricatos fazem, um campestre que trabalha, que tem suas crenças e culturas particulares, mas que gosta de ser respeitado e não tratado como um animal.

Os homens, portanto, trabalharam muito, atendendo às novas demandas, as quais surgiam com o intuito de aproveitar cada parte daquela terra. Trazendo a narrativa ao presente da história, vê-se que muitos anos se passaram desde aquilo que foi contado no início do romance e aquele momento no qual estava havendo a narração: “Faz bem cinquenta anos que a Companhia ficou com a fazenda. Nesse espaço de tempo, quanta mudança! Quanta!” (p. 57).

Seguindo o quinto capítulo, o narrador começa a apresentar os novos personagens, que, a partir dessa segunda parte do romance, serão percebidos como os protagonistas da obra. Diferentemente da abordagem em relação à Sinhá Carolina, a segunda parte não possui muito aprofundamento sobre as características dos personagens. Surgem várias histórias ao longo da narrativa, com figurações diversas, das quais não há muitas informações, o que leva a considerar

a crítica feita por Brito (1946) ao dizer que alguns personagens tinham seus nomes reduzidos a “convenções sonoras”, já que surgiam e desapareciam rapidamente do enredo.

No início dos relatos sobre a personagem Curiango, vê-se que há algo muito comum do meio rural, o tratamento pessoal com apelidos. Durante a narrativa, não se afirma qual o nome verdadeiro dessa personagem e o narrador diz: “Não estranhe o nome, a gente nestes cafundós, com tanto céu em cima e tanto mato em volta, tem dessas coisas.” (p. 61). E ainda exemplifica com outro apelido: “A filha do Quinzote, por exemplo, tem apelido de Rola, porque é sossegada e boa e também porque é gordinha e morena, com umas redondezas de juriti bem tratada.” (p. 61).

É um ponto a ser refletido o fato de que geralmente os apelidos são dados a personagens que não representavam um nível social elevado, o que fica evidente ao se perceber que enquanto tia de Curiango ainda tinha a posse da fazenda, era sinhá Carolina, mas ao passe que se torna uma andarilha, recebe um apelido, Choquinha.

A descrição dada sobre Curiango aproxima-se ao que é percebido desde antes do romantismo, a mulher sendo enaltecida por aquilo que atrai atenção em seu físico ou por ter algo em sua personalidade ligado a sensualidade, sem muita valorização intelectual, o que é compreensível, já que a obra narra sobre um contexto rural do início do século XX. Percebe-se tal caracterização em: “Era deste tamaninho assim e já era uma galanteia. Depois de moça, então... Não é dizer que seja bonita de admirar. Nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arrepia, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não têm.” (p. 61).

Joca surge logo após a adjetivação dada à Curiango, quando o narrador afirma que o rapaz “pegou a gostar dela”. (p. 62). Ao contrário da personagem feminina, no caso de Joca, ao longo da narrativa, o leitor irá descobrir que seu nome é João José dos Santos, isso devido um momento formal em um hospital. Fora isso, sempre será relatado como Joca, demarcando também a diferenciação dada em ambientes urbanos e rurais.

A primeira vez que Joca viu Curiango foi quando a mesma esteve, junto de outras moças, a levar comida aos trabalhadores na roça. O rapaz conversa com seu amigo Vicente Rosa sobre ela, afirmando: “É o jeito. Ela se mexe com um jeito macio de guaxima quando dá o vento.” (p. 67). Depois do trabalho, já à noite, em uma festa repleta de comidas, fizeram uma roda,³³ com acompanhamento de violeiros e suas toadas. Nessa festa, Joca descobriu que a moça

33 Há alguns anos, era bem comum, na área rural, em noites de encontros ao ar livre, fazerem círculos de dança, acompanhados de versos criadas pelo grupo rústico.

que havia chamado a sua atenção na roça se chamava Curiango. Em outra festa, casamento de Cecília, os dois dançaram juntos e o narrador faz a seguinte afirmação: “E olhou bem direito nos olhos dele.” (p. 70), o que alimenta a crença do que acontecerá logo em seguida.

No outro dia encontraram Joca, que havia caído em um lugar perigoso, sem saber como havia acontecido, relatando que se lembrava de correr cego na escuridão da noite, enquanto Curiango vinha atrás com olhos de “jaguaririca esfomeada” (p. 70). É a partir desse trecho que o leitor começa a perceber que Joca pode ter algum tipo de problema de saúde mental, pois culpa Curiango por situações que acontecem a ele, dizendo que foi “mau-olhado” (p. 70), pois, pelo que o texto permite inferir, os sinais do problema começaram a surgir depois de conhecer a moça, uma triste coincidência.

Joca, com o tempo, ficou convencido de que o mal pelo qual passou não era feitiço e voltou a desejar estar próximo de Curiango, mas com vergonha, devido a história que transmitiu aos outros. No dia que a viu pelo caminho, chegou até ela, mas a mulher, talvez assustada, correu dele, deixando-o de coração partido: “Amor é um vento; vai um vem um cento.” (p. 73).

No decorrer da narrativa, Joca acaba se envolvendo com outra moça, Mariana. Mas, na primeira desfeita que ela faz com Curiango, Joca rompe o relacionamento e decide ir trabalhar no sertão abrindo estrada, onde receberia, segundo o homem que estava arranjando os trabalhadores, trinta mil réis por dia.

Antes que o grupo se enveredasse pelo sertão, o vendedor de pães, Mané Pão Doce, muito diferente do homem conhecido por aquele grupo, muito magro e com machucados na pele, havia retornado do sertão. Ele contou a história de que tinha ido trabalhar e que lá só passou por sofrimento, devido a muita exploração. Na verdade, o trabalho era humilhante e não adiantava ganhar aquele valor que, para eles, parecia ser tão alto, já que só poderia ser gasto nos comércios da Companhia e tudo custava muito caro. Quando tentou sair de lá, não pôde, pois ficara com uma dívida de dois meses de serviço, devido aos custos que o guarda-livros expôs, no qual “Puseram o preço da viagem, a esteira em que eu dormia, lavagem de roupa, conta do armazém, alojamento, e até um sanduichinho de mortadela que comi no caminho.” (p. 97). Não podendo ir embora antes de pagar sua dívida e não suportando mais aquela humilhação, Mané fugiu e chegou naquele estado, a tempo de avisar aos seus conhecidos para não darem ouvido ao homem que estava procurando os trabalhadores.

As pessoas ficaram enfurecidas e decidiram se vingar do homem que juntava gente para o sertão. Foram cruéis com o indivíduo, jogando-o amarrado e arrastado, em um banheiro

com remédio de matar carrapato. Com o corpo todo machucado, com lágrimas escorrendo dos olhos, ele proferiu:

Maldita gente! Maldita a hora em que pus os pés neste lugar excomungado! Malditos! Que o meu sofrimento caia na cabeça desses desgraçados! Que morram de morte feia, sem ter ninguém que acuda! Que passem fome e sede e não achem quem tenha compaixão deles! Malditos! (GUIMARÃES, 2020, p. 102).

Após esse episódio, quando as circunstâncias ruins surgiram, as pessoas passaram a acreditar que era culpa da praga lançada pelo homem em fúria, assim como já foi citado no primeiro capítulo. Como muitos moradores da área rural não se baseiam apenas nos conhecimentos científicos, muito do que acontece à volta deles possui uma explicação ocasional, seja uma praga, um mal-olhado, uma fase da lua, um ser mítico, etc.

Há uma certa arrogância de se desprezar esses costumes e colocá-los como inferiores à ciência, porém tais crenças fazem parte de uma cultura que precisa ser respeitada e não ridicularizada. O narrador dessa obra, por ser parte daquele meio, conta de maneira que cativa, a ponto de que até mesmo um leitor mais intelectual abraça o que está sendo transmitido e admire a simplicidade da maneira de olhar para os acontecimentos da vida.

Retornando ao personagem Joca, que depois do aviso não tinha mais aquele trabalho para afastar-se de suas decepções amorosas, passou a beber e a jogar como fuga. Porém, não adiantava tentar fugir da paixão que sentia por Curiango, vez ou outra estava tentando vê-la em algum lugar. Em uma dessas vezes, descobriu que Cecília estava traindo seu esposo com Quim, o que levou a um feminicídio mais a frente da história, situação bastante dramática no romance.

O marido de Cecília, Antônio Olímpio, avisado de que deveria ficar atento à sua esposa, se escondeu nos fundos de casa, aguardou que a esposa saísse, conversou com um dos filhos e, de tanto interrogá-lo, ficou sabendo que no dia anterior um homem havia estado ali. Aquilo, para quem já estava desconfiado e preocupado, foi o ponto máximo. Quando a mulher retornou, ele a assassinou com uma facada no pescoço. E na verdade o homem do dia anterior era um andante que havia pedido fogo para o cigarro. “Está vendo? Cecília fez tanto sem acontecer nada, no fim pagou pelo que não fez.” (p. 157). A preocupação com a honra, de ter de defendê-la a qualquer custo, levou um pai de família a cometer tamanha crueldade e a causa daquilo, para o povo, ainda era a praga.

No dia em que Joca havia descoberto a traição de Cecília, ele se encontrou com Curiango e, na conversa dos dois, falou sobre estar condenado a viver sem a mulher de quem gostava. Fez uma declaração de forma indireta, dizendo: “E eu dona, eu gosto dela, como gosto

de mergulhar os pés na água fresca em dia calorento; como gosto de sol no cangote em manhã fria (...)" (p. 113). Curiango deixou evidente que já sabia desse amor e Joca deixou de ter medo de feitiço, vendo que aquela mulher era boa e “doce como mel de Jati.” (p. 114).

No capítulo que segue esse encontro de Joca e Curiango, há o implemento de uma mitologia muito conhecida pelas pessoas das áreas rurais do país, a Mãe de Ouro, da qual o rapaz abusou em um momento de conversa, quando João Rosa viu, o que provavelmente era uma estrela cadente e disse que seria a Mãe de Ouro. Joca, em tom debochado, diz: “- Mãe de Ouro... Hum... - Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar”. Depois, quando sua situação mental piorou, acreditava que o ser mitológico queria que ele a acompanhasse, como resultado da ofensa feita à entidade. Sobre o mito, o narrador afirma:

Onde mora? Mora no fundo da terra. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O fundo do rio onde se acoita é dourado e brilhante que é ver um céu. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita que parece fogo, riscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com estes olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D'Água (GUIMARÃES, 2020, p. 115).

O mito é uma narrativa que procura explicar o surgimento, a existência das coisas no mundo. Por não ser uma realidade independente, necessita da transmissão, que muitas vezes se dá através da oralidade, para que as pessoas possam ter conhecimento e há variações de acordo com quem conta ou de onde a narrativa é transmitida. No caso do mito da Mãe de Ouro, percebe-se uma narrativa muito criativa para dar uma razão ao surgimento de uma “bola de fogo”, vista por muitas pessoas, principalmente na área rural. Há possíveis razões mais plausíveis para o aparecimento dessa luz, como, por exemplo, ser um meteoro, poeira espacial que atinge a atmosfera. Devido à poluição luminosa nos espaços urbanos, os meteoros passam despercebidos por seus habitantes, o que não acontece na área rural, onde com mais frequência as pessoas podem ter o deslumbre desse fenômeno. Como muitos campestres não possuem esse tipo de conhecimento, fica mais fácil acreditar na história que é contada há muitos anos pelas pessoas mais velhas.

Essa crença não pode ser generalizada, ou seja, nem todas as pessoas do campo creem de fato nessas histórias. Como se vê na obra de Ruth Guimarães, Joca, em primeiro momento não tem fé na Mãe de Ouro, a ponto de debochar da situação. Mas, provavelmente por não encontrar respostas para o que acontecia a ele, entendendo que não era feitiço e nem culpa de Curiango, como se precisasse se apegar a algo, fixou sua mente de que o ser mitológico o chamava e de que era necessário deixar tudo para segui-la.

Além do mito, o que também está presente como um apego para enfrentamento do momento de angústia é a religiosidade. Curiango, com o intuito de ver seu esposo livre do que lhe trazia sofrimento, fez promessa à Santa Rita e, em um dado momento, devido à fala de uma vizinha, a qual afirmou que Joca tinha um “encosto”, Curiango convenceu o homem, que já estava desesperado, a ir assistir a uma sessão espírita e que fizessem passes nele, mas nada mudou. Curiango não desistia e até à feitiçaria recorreu, mas não houve jeito, porque a situação de Joca excedia os recursos que ela tanto procurava.

Por fim, a obra irá terminar com Joca saindo de casa com um saco de viajante, dizendo coisas incompreensíveis, afirmando que a Mãe de Ouro o chamava. Curiango, desesperada, pede ajuda ao compadre Vicente, o qual encontrou Joca caído no caminho de Itajubá velho. O rapaz foi levado para o hospital e quando Curiango chegou para visitá-lo, Joca já não estava mais lá. Saiu como um andarilho pelo mundo e Curiango, desolada, volta para casa e dá seguimento em sua vida.

Curiango sacudiu os ombros e apertou os lábios. Não disse nada. Estava cansada demais para falar, para chorar, para pensar. E estava consumida, desanimada, triste e indiferente, tudo num tempo só. Era de tardinha e uma pomba gemedeira chorou no galho. Curiango escutou como quem não escuta, mas sentindo que aquela agonia era dentro dela. Entrou em casa e sentou com um jeito tão largado na tripeça, que a tripeça rangeu.” (GUIMARÃES, 2020, p. 179)

Os últimos parágrafos do livro trazem uma síntese daquilo que o narrador acredita ser frutos da praga lançada, expondo até o que aconteceu ao cachorro Biguá. Retoma ao acontecimento com Bugre, com o Santana, com o Antônio Olímpio e sua esposa, com o Pais, com o Luís Rosa, com o Bebiano, com Joca e até com Curiango que, segundo o narrador, estava “pagando o que não fez” (p. 181). Culpam-se os ditos pelas ações dos homens ou pelas consequências da vida. Basta uma coincidência para que a crença em algo transmitido a gerações, através da oralidade, crie forças e passe a reger a vida dos cidadãos rurais da obra.

4.3 O Narrador em *Água Funda* (1946)

Quando se pensa na palavra “narrador”, geralmente se direciona esse signo linguístico à literatura, tendo como influência todas as vezes que houve o estímulo na vida escolar a identificar esse elemento em uma obra. Deixa-se de pensar nessa palavra como sinônima de “contador” e, por isso, talvez, perca-se muito de seu campo semântico. Quem narra, conta. E o que conta? Aquilo que chegou até si. Observa-se, então, que se trata de uma transferência de algo que já foi obtido, seja por experiência, por observação, por compartilhamento ou por

imaginação. De acordo com Leite (2002, p. 7), “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas”.

Contar faz parte da nossa vida em sociedade. Contar é compartilhar, e as relações estão, desde o seu início, ligadas a esse ato. O que faz com que a narrativa deixe de pertencer ao campo das relações objetivas e concretas e passe para o campo da literatura, sendo subjetiva e ficcional, é o fato de se embutir na forma de narrar a criatividade, através da qual há estímulos para utilizar de situações do verídico para transformá-las em arte. Para isso, o autor pode se valer das três forças literárias citadas por Barthes (1977), a *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*, as quais fornecerão compreensão de várias áreas do conhecimento, da representatividade e do poder dos usos dos signos para manter um texto livre e que, ao contrário da história, não se prive apenas ao que se foi, como afirma Arrigucci (1998, p. 37):

(...) a questão da literatura é o que pode ser. Dizendo o que pode ser, a literatura diz também, de algum modo, o que é, no mais fundo e geral. Por isso ela é mais filosófica do que a história, mais geral do que a história, porque a história deve reproduzir apenas o que foi.

Nessa habilidade de contar, o narrador e o autor do texto são muitas vezes confundidos e têm suas vozes atreladas. Essa prerrogativa leva a interpretações sobre a vida do escritor, como se tudo o que fosse narrado no texto literário partisse de sua experiência pessoal. Usa-se do produto artístico para afirmar a posição política, a sexualidade, as crenças, os gostos de quem os escreveu, como se percebe nos estudos feitos sobre escritores como o Monteiro Lobato, o qual é tido por muitos como racista, devido à construção figurativa presente em alguns de seus personagens. Não é que esse tipo de análise não possa ser feita, mas é preciso compreender que o narrador e o autor não são sinônimos, já que aquele é algo criado e manipulado por este, podendo sim, e o faz, narrar de acordo com as intencionalidades de seu criador.

Pensando nisso, será feita a análise do narrador de *Água Funda* (1946), o qual conta para um interlocutor situações vividas não por si mesmo, mas por outros. Essas situações se passaram ao longo de um vasto tempo, tendo início em um período ainda escravocrata, século XIX, na Fazenda Olhos D'Água e que depois, mais de 50 anos, já no século XX, havia se tornado uma usina açucareira.

O narrador da obra, em primeira pessoa, inicia respondendo a uma pergunta que deixa subentendido que a narrativa parte de uma conversa. Ele diz: “Se era boa? Tão boa como o mel de jati.” (p. 17) e deixa evidente que se trata de um diálogo quando usa o vocativo, como se lê em: “Pois ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuá de farinha nas costas.” (*idem*). O narrador, no primeiro instante, demonstra que nós leitores estamos chegando em uma conversa

já iniciada, na qual esse primeiro parágrafo do texto está relacionado com o fim da obra, portanto diz: “Mas é importante começar do começo.” (*idem*). Após isso, passa a narrar como era aquele espaço quando a fazenda não havia sido vendida para uma Companhia.

Outro trecho que deixa explícito que a narrativa se trata de um diálogo, no qual o texto apenas evidencia a fala de quem conta a história e não aquele que possivelmente escuta e traz suas dúvidas, é:

Diz-se que praga, metade cai e metade volta. Por isso quem roga muita praga não tem sorte. Bobagem? Não é, não, moço. Pois essa daqui da fazenda caiu até no Biguá. Morreu de dentada de onça – onça ou porco do mato, sei lá, moço! Não, moço. Não é o mesmo Biguá do tempo de Sinhá, que bobagem! Onde se viu cachorro durar cinquenta anos? É sestro do Seu Pedro. Quanto vira-lata arranja, bota nome de Biguá. (GUIMARÃES, 2020, p. 180)

Para prosseguir sobre o narrador de *Água Funda* (1946), é importante se valer do ponto de vista, dito por Arrigucci (1998, p. 12) como

um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado. (...) A articulação entre aquilo que é contado e o ato de contar (...) é o centro do ponto de vista.

O narrador do romance em análise figura como um dos moradores da região que funciona como espaço da narrativa, o qual não apenas ouviu falar sobre aquilo que narra, mas ao longo do texto deixa evidências de que esteve presente em alguns ocorridos, sendo assim um narrador testemunha, que segundo Arrigucci (1998, p.18) “trata-se de alguém que tem conhecimento da história, participa até certo ponto dela, mas não é exatamente o centro da história”. Ainda sobre esse tipo de narrador, Friedman (2002, p. 175) conceitua:

O narrador testemunha é um personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa.

Esse testemunho é tão presente na obra, que em um dos casos que o narrador vez ou outra embute em meio a sua narrativa, tirando o foco das duas histórias principais, a de Sinhá Carolina e a do casal Joca e Curiango, ele conta que houve uma briga entre o administrador de uma companhia e um coronel por causa de animais deste que estavam invadindo a roça daquele. Nessa confusão, quando os empregados do coronel foram armados para buscar os animais, Santana, que não tinha nada a ver com a história, aparece com uma alavanca na mão. Provavelmente os outros confundem com uma arma e atiram nele. Nesse momento, o narrador revela que estava naquele local e presenciou o ocorrido:

Eu vi, quando a morte chegou. Vi na cara do Santana. Tinha escutado os tiros, tinha visto facão luzindo, tinha sentido a raiva, que agarrou aquela gente, feito uma tentação do demo. Mas nada disso era a morte. A magra eu vi na cara do Santana. Quando ele

se ajoelhou, ela estava chegando. Ele foi largando o ferro, a mo'que alguém estivesse abrindo devagarinho os dedos dele. (p. 128)

Em *Água Funda* (1946), o narrador, com seu eu testemunha, revela-se ao leitor como um personagem do espaço narrado, a Fazenda Olhos D'Água, e depois a Companhia. É possível até imaginar esse narrador na presença de um interlocutor, o qual, em dado trecho, até recebe um pronome de tratamento: “O Dr. Amadeu disse...bem... ele não disse bem claro, assim como estou falando com o senhor, que o caso de Joca era um caso perdido.” (p. 171). Percebe-se ainda o lugar de onde surge a conversa dos dois, em frente à casa-grande, a qual traz memórias ao narrador que então passa a compartilhá-las, como se lê em: “Apareceu montado e ficou debaixo da janela do quarto. Aquela. Olhe daqui.” (p. 23) ou ainda “Fica na direção desta janela. Por ali veio a desgraça de Sinhá.” (p. 25). Os elementos dêiticos “aquela” e “esta”, nos trechos citados, revelam que o narrador está naquele espaço quando conta a história de *Água Funda* e, além disso, dialoga com alguém para o qual faz tais apontamentos.

A dêixis estará presente em outros trechos do romance, como quando o narrador explica para seu ouvinte onde o personagem Seu Pedro Gomes havia levado uma facada, afirmando “Bem aqui assim, lá nele.” (p. 62); também quando se refere ao tamanho do corpo encontrado após a explosão que houve na usina: “Desse tamainho assim, feito criança de dez anos” (p. 161) ou ainda na festa de São João: “Acenderam um fogueirão! Cada toro assim!” (p. 121). esses exemplos auxiliam na indução de que há na construção imagética do texto alguém ao lado do narrador.

Como se trata de um narrador que não tem acesso à mente dos personagens da obra, não de forma absoluta, o leitor passa a ser guiado por subjetivações expressas sobre eles, como o fato de as ações, mesmo negativas, serem justificadas por uma questão temporal ou social, sem uma afirmação conclusiva dos porquês das atitudes, o que sempre fica à mercê do intérprete. Sobre isso, Friedman (2002, p. 176) sugere:

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de esfera nômade.

Em alguns momentos do romance, é possível identificar trechos em que a voz do pensamento é transcrita, o que pode, em primeiro momento, ir contra ao que Friedman (2002) sugeriu sobre o narrador testemunha, mas ao notar que essa posição do que o personagem estaria pensando naquele momento seria como algo que ele poderia estar dizendo em voz alta, sem

haver aprofundamentos dos anseios daquele que está sendo retratado, percebe-se que se trata mais de inferências feitas pelo narrador do que um mergulho na consciência do personagem, como acontece nos trechos que revelam a dúvida de Joca em relação a contar ou não para seu amigo Antônio Olímpio que sua esposa, Cecília, estava o traindo.

O caso ficou verrumando a cabeça dele uma porção de tempo. Conto? Não conto? Que é que eu tenho com isso? Antônio Olímpio é meu amigo, não posso deixar o pobre bancar o palhaço...Não. Não conto. A impressão dele é que tinha duas pessoas, por dentro, discutindo. (p. 110)

Pode-se, ainda, tratar essa particularidade do narrador de destacar os pensamentos de alguns personagens, em detrimento a outros, como sendo uma onisciência seletiva, já que os pensamentos de Joca e Curiango, vez ou outra, sem esquadrinhamento do que se passa em suas mentes, surge na narrativa. Um trecho em que acontece isso, em relação a Curiango é:

E o medo veio. Olhou, banco por banco, canto a canto, a capela silenciosa. Estremeceu de medo. Ou era frio? Estava tão fresca a igrejinha! Ou era a Mãe de Ouro? "Valei-me, Santa Rita! Minha Santa Rita! Atendei-me! Em nome das cinco chagas, atendei-me! Atendei-me!" Ficou repetindo teimosa: atendei-me, atendei-me, sem pedir nada, e sem saber direito o que estava falando. "Eu..." pensou ligeiro uma coisa difícil de fazer. "Passo um ano sem ir ao circo, na Vila... acompanho a procissão de Nossa Senhora, amortalhada... Não. Isso não. Tenho vergonha." Levantou a cabeça e deu com a imagem de Santa Rita, de manto vermelho e palma nas mãos, olhando com firmeza e doçura para ela. "Minha filha", ouviu, "minha filha! Isso é soberba, filha!" A voz era do missionário que esteve em Olhos D'Água, pregando, na Semana Santa. Ou era pensamento dela? Tenho fé que minha vida vai mudar. Tenho fé. Perdoai-me, Santa Rita. Eu espero o milagre. Acompanho a procissão, amortalhada, sim... descalça... com uma pedra na cabeça... Que é que eu sou, Santa Rita? Curvou ainda mais a cabeça e fechou os olhos... Já estava vendo o Joca, brincando com a menina, no banco de pau. São. Sem aquele medo ensombrando os olhos. Fez o pelo sinal e saiu. Era dia velho. Estava com fome. Foi à casa da comadre Maria do Taquari e almoçou lá. (p. 165)

Ou seja, embora haja o predomínio de um tipo de narrador, isso não exclui a flexibilidade de que esse perpassa por outras variações, de acordo com a necessidade de quem desenvolve a prosa. Para Forster (s.d) *apud* Leite (2002), “tudo isso é válido, desde que corresponda a uma necessidade do tema e do efeito que se quer obter: ‘Um romancista pode mudar seu ponto de vista, desde que obtenha o resultado esperado’”.

Em alguns momentos, o narrador afirma que há quem comprove para o ouvinte (o interlocutor do diálogo) aquilo que está sendo narrado, como se lê: “Está aí Seu Pedro Gomes, vivo e são de prova.” (p. 19). Em outro, quando conta da história de Sinhá Carolina, diz: “Assim contando parece mentira. Acontecem certas coisas neste mundo, mais difíceis de acreditar do que história de livro. Daquele tempo ainda estão vivos: Seu Pedro Gomes, Seu Candinho Carapina e Saninha” (p. 47). Observe que não há a presença do pronome “eu” quando ele destaca os personagens ainda vivos naquele momento da narrativa, mas é possível identificar

que ele já era um adulto na época em que se passava a história através do trecho em que se conta sobre a chegada do filho do dono da Fazenda Limoeiro, em que o narrador afirma: “Mas por mais que a gente olhasse, não viu a desgraça na garupa do moço. Só o meu Tonho, que era uma isca de gente, correu para dentro, com medo” (p. 44). Ou seja, a partir dessa citação, percebe-se que o narrador já era um adulto, que vivia entre os demais daquela região, já que no mesmo parágrafo afirma que estavam ali, vendo o filho do fazendeiro chegar, os homens responsáveis pela capina. Tem-se, portanto, material para afirmar que há um senhor de idade contando das vivências de sua localidade para alguém que possivelmente não era dali.

Ao longo da leitura, quando se é guiado a perceber os acontecimentos no espaço rural em questão, o leitor terá facilidade em identificar as intencionalidades de representação que o narrador procura trazer. De acordo com Genette (1995, p. 20), “Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores. Isso demonstra que a técnica está articulada com a visão de mundo. Ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas”. Dessa forma, é possível entender a razão da escolha de um ponto de vista que preze a inserção do narrador no espaço em que as situações se desenvolvem, mesmo que ele não seja um personagem dos atos contados, pois isso gera em que lê a sensação de adentramento ao mundo rural.

Genette (1995) ainda afirma que o vínculo entre o ato de contar e aquilo que é contado é o cerne do ponto de vista, por isso o narrador de *Água Funda* (1946) estimula com tamanha facilidade para que seu leitor se insira na história que está sendo narrada, pois além de conhecer o espaço, ter presenciado algumas das situações passadas ali, mantém contato com o grupo social que é tema da narrativa. É nítido que o narrador é alguém que também vivencia aquelas experiências, não apenas as percebe com distância, e isso gera mais credibilidade ao que se conta. Em um momento do texto, quando o narrador apresenta o que havia acontecido com a Sinhá Carolina na estação, durante a baldeação, o leitor pode levantar o seguinte questionamento duvidoso: Mas como o narrador sabe desses detalhes? Logo à frente, devido a uma construção atenta nesse ponto, virá a resposta:

Não faz muito tempo, vieram uns parentes do Vicente Rosa passear na casa dele, e trouxeram as crianças. Nem bem saíram de casa, os moleques descobriram a Choca e vieram contando, num alvoroço: “Sabe quem está aqui na fazenda?” Sabe, pai? A Nhá Baldeação. Está aqui”. E foi então que contaram a história do abandono dela, em Soledade. Vicente ficou quieto; de dó, não contou a ninguém, só pra mim. Eu, ele e Deus sabíamos, aqui em Olhos D’Água, que a Choca é Sinhá. Mas os parentes dele espalharam o caso e agora toda a gente sabe. (p. 153)

Quando o narrador afirma que Vicente Rosa havia lhe contado a história, descobrimos de onde ele havia tirado tais informações. Ele continua contando sobre Choca, que no presente

da narrativa estava doente, e afirma: “Não sei se já morreu, moço. Não sei. Mas, quando olhei no retrato de Sinhá Maria Carolina, ainda agorinha, aquele que está pintado na parede, no meio do listrão com rosas, o meu corpo inteiro se arrepiou.” (p. 154). Essa informação, já no penúltimo capítulo, retoma o que fora dito no início da obra, quando o narrador começa a contar as histórias daquela antiga fazenda. Isso comprova a presença de um narrador testemunha, o qual conhece da história que conta por viver naquele espaço, por conviver com aquelas pessoas e por ter a transmissão oral dos fatos por meio de seus companheiros, mesmo que não estivesse inserido em todos. Nisso temos o que Genette (1995, p. 255) chama de função emotiva, sobre a qual declara:

é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afectiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar a forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si; há aí algo que se poderia chamar de função testemunhal ou de atestação.

Nesse ponto, pode se pensar também no narrador de *Água Funda* (1946) nos termos de Genette (1995), que nomeia o narrador fora da história como sendo heterodiegético e o narrador presente como personagem sendo homodiegético. Em um primeiro momento poderíamos pensar que o narrador analisado aqui se inseriria na segunda definição, mas embora saibamos que ele está presente nos fatos que conta, seu nome não é mencionado e não há ações suas expressas na trama. Entretanto, o narrador também não permanece apenas distante do texto, se colocando muitas vezes na primeira pessoa.

Arrigucci Junior (1998, p. 10) diz que “quando vamos contar qualquer história, uma das questões básicas é (...) como narrá-la, de que ângulo narrá-la.” Se, para o teórico, a posição do narrador é o núcleo da técnica ficcional, Ruth Guimarães soube utilizar seu porta-voz para contar aos leitores a respeito de uma cultura muito singular, sem soar piegas ou com distância do que se narra. Ao escolher um narrador que é parte do que se conta, a verossimilhança da história contada e a realidade do meio rural são evidentes. Muitos daqueles que vivem no campo ou que conhecem dessa cultura irão se identificar com as crenças, com os costumes, com os exemplos utilizados como metáforas da vida. Tem-se um narrador que conta com simplicidade e muita clareza histórias que se passaram em *Olhos D’Água*, que o próprio contador coloca como sendo consequências de uma praga lançada por um homem jogado em uma banheira com veneno para carrapato, após tentar persuadir os moradores a irem abrir estrada no sertão. Não se trata de um narrador que conta, às vezes até com tom de deboche, a respeito de um modo de

viver muito típico, como se lê em outros autores regionalistas, mas sim alguém que fez parte do contexto em que a história se passa, embora não seja o protagonista.

O narrador é aquele que sabe (narrador se liga a *gnarus*). O que ele sabe? É um “saber de experiências feito”, que está na base da sabedoria tradicional como a dimensão épica da verdade que ele extrai da própria experiência ou da experiência que recebeu de outro. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1998, p. 30)

Diante disso, uma particularidade da narrativa em análise é o uso de crenças populares que eram e ainda são transmitidas em algumas áreas rurais do Brasil através da oralidade. O narrador, por exemplo, até o fim da obra, irá defender que as mazelas ocorridas com as pessoas da fazenda foram culpa de uma praga lançada, demonstrando a importância do uso das palavras para aquele grupo específico. Outra situação que revela essa preocupação com o que é dito e as consequências do mau uso da fala é quando o personagem Joca zomba da existência da Mãe de Ouro, figura mitológica presente nas narrativas populares. Joca, ao ouvir seus companheiros dizerem que a viram, diz: “- Mãe de Ouro... Hum... – espichou o beijo com pouco caso. – Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com o perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar” (p. 115). Depois, quando começou a ter os sinais de sua doença mental com mais frequência, atribuía esse mal ao deboche que havia feito, afirmando que a Mãe de Ouro o chamava. Assim, um dia, saiu de casa dizendo que iria ao seu encontro, deixando Curiango e a filha sozinhas.

Outra crença que se mantinha através da oralidade é a observação das fases da lua para cumprimento de algumas tarefas, como plantio e colheita ou ainda que alguns tipos de feridas têm suas dores acentuadas dependendo da posição da lua, como se lê em:

O luar também faz doer feridas antigas. As mágoas velhas que a gente guardou, voltam e pegam a latejar de novo, nessas noites meio claras, meio escuras, de céu limpo. Na lua nova, então, não sei que doçura entra devagarinho no peito da gente. Uma doçura gostosa de mel de pau tirado em fim de maio. Muitos dizem que esse negócio de lua é bobagem. Bobagem? Sapé cortado na minguante não floresce. Para plantar, é na minguante; para colher é na minguante. Para curar doença da vista, não há nada como arruda dormida no sereno, em noite de lua. Quando serena em ocasião de lua cheia, é chuva. (p. 63)

O narrador figura esse papel de quem compartilha a tradição das narrativas orais. Conta com paciência e muitas vezes com tonicidade poética costumes simples, mas mantidos por gerações em grupos rurais do sudeste do país.

A respeito da tonicidade poética, percebe-se, na voz do narrador, um olhar humilde e sensível para as situações que ocorrem a sua volta, como se lê em: “E o sol entra aqui, sem cerimônia, como gente da casa. Não adianta, alguma coisa continua triste. Não há sol que espante os pensamentos da gente, num lugar vazio assim” (p. 18); quando fala das atitudes

brutas de Sinhá: “Quem nunca passou miséria não sabem quanto doem certas coisas, e só aprende quando fica com o sinal na carne. O garrote mais bem marcado é aquele que levou ferro mais quente e mais fundo no couro.” (p. 22); retratando a paixão de Joca por Curiango: “O amor, quando pega um coração virgem, é como peão aguentando corcovos de potro xucro. O peão pode cair e se machucar. Pode parecer que desiste. Pode se valer de manha, de agrado, de brutalidade. Mas, se for bom mesmo, no fim, quem perde é o potro.” (p. 77); sobre os pensamentos invasivos, que ocupavam a mente de Joca e que o narrador traz uma reflexão em primeira pessoa: “Ideia, quando começa a amolar, é como caruncho. A gente pode fingir que não vê o caruncho. Mas não é por isso que ele vai deixar de estar na madeira, comendo, comendo... Que bom se a gente pudesse pegar numa vassoura e varrer os maus pensamentos!” (p. 111).

Exemplos, como os acima citados, revelam a integração do homem do campo com o ambiente onde vive e como esse sujeito percebe as situações da vida como sendo comparáveis a elementos que estão a sua volta. Muitas vezes, por falta de um acesso a informações mais técnicas e científicas, buscam perceber semelhanças e identificações com fenômenos para tentar explicar as razões dos acontecimentos para os quais não encontram uma resposta mais precisa, o que acontece ao Joca quando não tem um laudo médico sobre o que ele tem e acaba justificando seu transtorno como uma vingança de um ser mitológico.

O narrador, desde o nome do romance, *Água Funda*, utiliza o elemento natural como metáfora da vida. Esse título terá a sua razão expressa na reflexão que o narrador faz logo após contar sobre a partida de Sinhá Carolina com seu esposo, após ter vendido a fazenda Olhos D'Água. O narrador afirma:

A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada. E quando alguém mexe com varejão no lodo e turva a correnteza, isso também não tem importância. Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez (p. 53).

A vida humana é comparada pelo narrador a uma canoa, que por mais que possa ficar agitada devido a movimentação da água, segue seu percurso e chega no lugar de destino. Ele ainda faz outra comparação, mesmo que se mecha no fundo de um rio e o material faça com que a água tenha aspecto de suja, logo a correnteza levará aqueles resíduos novamente para o fundo, voltando a normalidade do fluxo e da aparência da água, assim como, embora o ser humano passe por várias situações que mexem com sua estrutura, aquilo passa e deixa de ter o impacto que teve no momento ocorrido. Com um sentido próximo, mais à frente no romance, o narrador irá dizer: “Quando chove chuva forte, a água fica suja. Fica por pouco tempo. A

água barrenta passa. O lodo volta ao fundo de onde veio. E, mais dia, menos dia, corre água limpa outra vez “ (p. 89).

Até mesmo o nome da fazenda é Olhos D’Água, devido, segundo o narrador, às vertentes que “os mais velhos dizem que são as lágrimas que a mãe-d’água tem chorado.” (p. 30).

Há outros trechos em que esse elemento vital surge ao longo do romance, até mesmo antes dos já citados, como ao narrar sobre a fuga da filha de Carolina ao ser proibida pela mãe de se relacionar com o filho do Capataz.

O céu que Sinhazinha saiu para procurar, depois, podia ser que fosse um céu de fundo d’água. O que é e o que não é, não se pode saber antes do tempo. Tudo que a gente pensa que é céu, é céu mesmo. Até o dia em que pensa que é lodo de ribeirão e mais nada (p. 35).

O trecho acima compara a expectativa humana com o contemplar de um fundo d’água, na qual o sujeito, durante um tempo se prende ao reflexo do céu e vivencia aquele deslumbramento, até seus olhos se acostumarem com o espaço observado e focar no que de fato há ali, no caso, o lodo. Depois que certo encantamento acaba, não há retorno.

Ainda em relação a dureza de Sinhá quanto ao relacionamento de sua filha, o narrador afirma: "A culpa foi de Sinhá, porque Sinhá, essa foi como água que parou. De boa que era virou igapó. Já viu igapó? Enquanto está quieto, muito bem. É verde e podre, mas não faz mal a quem passa. Mas se alguém mexe com ele, aí..." (p. 38), deixando subentender que por não ser maleável e ouvir os conselhos de que deveria deixar sua filha se envolver com quem sentisse o desejo, sem se prender a questões de status sociais, Sinhá havia se mostrado uma pessoa sem sentimentos, que quando era enfrentada, assim como fora por sinhazinha, acabava sendo como igapó, passível de fazer o mal.

Quando o narrador conta sobre o retorno de Carolina para a antiga fazenda, dessa vez como Choquinha, ele diz: "Alguma coisa guia os perdidos para o caminho de casa. Assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir..." (p. 150), revelando que, ao seu ver, assim como a água segue seu fluxo, sem ao menos ter consciência da sua trajetória, apenas obedecendo ao seu circuito, o ser humano segue seu destino e caminha para onde está sendo guiado.

As comparações que o narrador de *Água Funda* faz ao longo da narrativa funcionam como uma ilustração daquilo que é abstrato e não é possível de expressar ao outro com tanta clareza. Portanto, o narrador utiliza o que faz parte de sua cultura e é tão importante em seu meio, como a água, para que seu ouvinte consiga criar uma imagem do que está sendo comunicado.

Através da percepção sobre o narrador de *Água Funda* (1946), portanto, identifica-se que a escritora optou por escrever um romance no qual quem contaria a história criada por ela seria parte do meio que revela, além de ter presenciado aquilo que narra, também recebeu informações adicionais a partir das trocas comunicativas com as demais pessoas que também passaram por aquela região. Tem-se na obra um narrador testemunha que, de maneira bastante particular para o gênero, não foca em um personagem, mas gira nas histórias e acontecimentos de membros de uma dada comunidade. É como se o protagonista do romance não fosse uma pessoa, mas o local onde ocorrem as situações transmitidas no texto, a Fazenda Olhos D'Água, que se transformou em uma companhia mais à frente.

4.4 O moderno romance *Água Funda* (1946)

O Modernismo foi um movimento que teve grande influência nas artes na primeira metade do século XX. No Brasil, a Semana de Arte Moderna, que acaba de completar 100 anos, teve parte de sua programação vaiada por defensores de um certo tradicionalismo, por considerarem uma afronta ao que vinha sendo prescrito até então. Segundo Bosi (1994), a Semana

renovava a mentalidade nacional, pugnava pela autonomia artística e literária brasileira e descortinava para nós o século XX, punha o Brasil na atualidade do mundo que já havia produzido T.S Eliot, Proust, Joyce, Pound, Freud, Planck, Einstein, a física atômica (BOSI, 1991, p. 339).

Nomes importantes deram início a essa empreitada de revelar a autenticidade da literatura brasileira, como Mário de Andrade, com *Pauliceia Desvairada* (1922); Oswald de Andrade, com *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924); Manuel Bandeira, com *O Ritmo Dissoluto* (1924); Menotti del Picchia, com *Chuva de Pedra* (1925), entre outros. Antes da Semana, já tínhamos a publicação de obras que antecipavam tendências que seriam radicalizadas pelos modernistas, como acontece com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade. A obra rompe com a idealização do herói brasileiro representado por um índio guerreiro em José de Alencar, nome de destaque da literatura indianista no Romantismo. Na obra moderna, surge um protagonista que reverbera a condição do cidadão brasileiro numa visão menos idealista, sobre o qual a obra já inicia trazendo as seguintes informações:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança que chamaram Macunaíma (ANDRADE, 2022, p. 23).

O movimento modernista trouxe novidades na maneira de desenvolver a produção literária, tanto em relação ao conteúdo quanto em relação à linguagem, que passa a ser desenvolvida no texto poético com a tendência de, como escreveu Friedrich (1978, p. 16) ao analisar a lírica moderna, “manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos”. Apesar disso, o jogo com os sentidos permite que a linguagem poética perpassasse pelo campo da crítica social e pela reflexão psicológica.

Essa mudança será ainda mais evidente na literatura a partir da década de 1930, que, segundo Bosi (1994), passa a ser um período conhecido como de tendências contemporâneas, tendo a marca histórica da Guerra. Isso ocorre pelo fato de que o contexto, a partir desse ano, definia muito daquilo que viria a ser tematizado nas obras posteriores. Não é que se deixou de caminhar pelos trilhos modernistas, mas, como afirma o historiador, novas configurações históricas exigem novas experiências artísticas, as quais vão cada vez mais representando a realidade brasileira.

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...). Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompéia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos...): todos, hoje, "clássicos" da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos. E já estão situados quando não analisados até pela crítica universitária. A sua paisagem nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção). Para a poesia, a fase 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da "poesia pura" européia de entreguerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa... (BOSI, 1994, p. 386)

Na década de 1940, nomes como João Guimarães Rosa e Clarice Lispector se destacaram na prosa, já, na poesia, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade. Nesse momento, foi mais explícito, na obra de alguns autores, o engajamento em questões sociais e, também, um aprofundamento nas angústias humanas, como se percebe nesses versos drummondianos:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.

Nessa estrofe do poema “A Flor e a Náusea”, presente na obra *A Rosa do Povo* (1945), destaca-se a crença do eu lírico na existência de uma esperança diante das situações exasperadas

que vivencia, esperança essa evidenciada no surgimento de uma flor no asfalto da rua. As temáticas dos textos desse período tendiam a explorar as situações recorrentes na sociedade, suas mazelas e declínios. Os elementos textuais utilizados permitem pluralidade de significações presentes nos códigos utilizados. Não foi em vão que Bosi (1994) afirmou que “os decênios de 30 e 40 serão lembrados como ‘a era do romance brasileiro’.”

Embora *Água Funda* não seja ainda uma obra como referência nos estudos acadêmicos sobre o modernismo e a literatura contemporânea, é necessário destacar que isso não se deve ao fato de a obra não conter as características desse período ou por não haver qualidade literária que demande atenção para o romance e sim ao fato de não haver uma ampla divulgação, o que ainda mantém esse livro distante do cânone tão prestigiado.

Na década de 1940, as principais publicações demonstravam uma preocupação do autor em apontar as mazelas da sociedade brasileira, tanto aquelas visíveis em relação aos marginalizados, quanto aquelas mais implícitas, que demandavam uma análise da psique humana. O texto literário tornou-se, então, ferramenta de manifestação crítica, utilizando-se de uma linguagem criativa, a qual é elaborada de acordo com a intencionalidade de seu escritor. Segundo Bosi (2002, p. 39) “O grande escritor é uma antena capaz de apreende os sinais de fratura entre épocas, entre classes, entre grupos, entre indivíduos e entre momentos dilacerantes de um mesmo indivíduo.” Vê-se essa grandeza em Ruth Guimarães ao colocar em seu romance a relação entre os donos de fazenda e os escravos, na primeira parte da obra, e a relação dos chefes e seus funcionários, na segunda parte, em que a submissão permanece análoga ao que acontecia no primeiro período.

Guimarães Rosa tornou-se famoso em seus neologismos, como *velvo*, *circuntristeza*, *enxadachim* e *embriagatinhar*, havendo até uma obra de Nilce Sant’anna Martins, *O Léxico de Guimarães Rosa* (2001), que contém mais de 8 mil palavras criadas ou retomadas pelo autor. Já Clarice Lispector figura como um dos principais nomes da literatura brasileira a trabalhar com uma linguagem dinâmica, que segundo Barbosa e Moraes (2008), desautomatiza a vida.

Essa inovação linguística, esse saber usar os signos para alcançar o objetivo de tornar o texto mais tangível ao que se quer abordar, surge também em Ruth Guimarães, que opta por uma escrita capaz de revelar a voz do homem do campo devido uma escolha caprichosa de vocábulos que identificam o falante e sua cultura. A autora ainda constrói seu romance sem obedecer a uma linearidade, encaixando casos na narrativa principal que sucedem ao texto como se fossem peças de um quebra-cabeça que só demonstram sentido após os encaixes feitos. A própria Guimarães (1946) *apud* D’Onofrio (2020) afirmou a respeito de seu romance: “foi como

montar um gigantesco quebra-cabeça com pedaços que vieram, pouco a pouco, trazidos por contadores de casos entre os anos de 1928-1929”.

Sobre a literatura regionalista que vinha sendo publicada no Brasil desde o Romantismo, Candido (2006, p. 121) afirma em seu ensaio *Literatura e cultura de 1900 a 1945*:

O regionalismo, que desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay, transforma-se agora no "conto sertanejo", que alcança voga surpreendente. Gênero artificial e pretensioso, criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país, a pretexto de amor da terra, ilustra bem a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus as nossas realidades mais típicas. Esse meio foi o "tonto sertanejo", que tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético. É a banalidade dessorada de Catulo da Paixão Cearense, a ingenuidade de Gornélio Pires, o pretensioso exotismo de Valdomiro Silveira ou do Coelho Neto de Sertão; é toda a aluvião sertaneja que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na sublitteratura e no rádio.

Anos mais tarde, Candido iria elogiar a escolha de linguagem de Ruth Guimarães em sua obra *Água Funda* (1946), o que demonstra que o fato de a escritora não ter seguido os modismos de seus antecessores ao abordar sobre o caipira lhe renderia mérito como uma precursora na arte de narrar as experiências do homem do campo, sem poluir seu texto com elaborações que tratam esse personagem de uma forma piedosa ou humorística, mas concede em seu romance um narrador do espaço rural que conta das vivências do campo de forma simples e clara para qualquer leitor que já tenha tido contato com esse espaço.

A literatura modernista no Brasil propiciava a oportunidade de a nação mostrar na sua arte a originalidade que durante tanto tempo lhe era recusada, pois até então evidenciava resquícios da colonização europeia. Os autores nacionais passaram a se sentir mais livres em desenvolver seus textos sem o receio de abordar um Brasil carente, com demanda de produção artística que abordasse os problemas reais de quem compunha a nação.

Ruth Guimarães envereda essa caminhada do modernismo ao passo que apresenta ao público a mudança que o país rural sofre após o fim da escravidão, sendo o último do ocidente a aderir a abolição. A partir da voz de um narrador que perpassa pelas épocas, final do século XIX e início do século XX, conta como o interior do sudeste do país lidava com a mão de obra nas fazendas e depois nas companhias. Apresenta ainda as dificuldades de um povo sem acesso a informações em dar prosseguimento à vida, quando a natureza não coopera para a produção ou o homem fica a mercê do que o patrão o oferece, demonstrando assim que, embora não houvesse mais escravidão, as oportunidades para quem não detinha o domínio intelectual ainda permaneciam análogas ao passado.

Água Funda (1946) identifica-se como um romance moderno ao passo que seu narrador conta um espaço sendo reformulado pelas mudanças sociais e de infraestrutura que o campo sofria. Benjamin (1987) fala de um narrador individual no romance, que tem um leitor também solitário. Os tempos modernos trouxeram consigo um distanciamento do coletivo, reflexo do distanciamento do trabalho em grupo, que obrigava um constante diálogo, para trabalhos mecânicos, os quais seguiam ritmos decorados.

Diz-se isso para apontar no romance de Ruth Guimarães um diferencial diante desses textos individualistas. O narrador de *Água Funda* (1946) tem a preocupação de compartilhar com o seu interlocutor histórias que ocorreram em *Olhos d'Água* em um arco temporal de cerca de 50 anos. São histórias de “ouvir falar”, mas também daquelas das quais se fez presente. Não se escuta a voz do interlocutor, mas sabe-se, assim como analisado, que ele assume seu lugar na comunicação. É importante salientar que Benjamin (1987) discute a respeito da perda da oralidade, das histórias que são compartilhadas e reformuladas, muitas das vezes, ao serem repassadas. Ruth conseguiu demonstrar um pouco disso em seu texto escrito, o ato de compartilhar um tipo de conhecimento, seja de um costume, seja de uma crença, a partir do diálogo entre o narrador e seu ouvinte.

Sendo assim, Ruth utiliza a mudança social que ocorre no final do século XIX e início do século XX como base de sua narrativa e conta essa história a partir da ótica de um morador do campo, que narra como foi o processo de transformação de uma fazenda gerenciada por senhores e com trabalhadores escravos, para uma usina açucareira comandada por homens que não eram necessariamente os donos da terra e que gerenciavam os funcionários, assim como uma empresa.

Assim como observado no capítulo sobre a recepção do romance, a forma escolhida pela autora, a qual optou por uma escrita fragmentada, que possibilitasse o ir e vir temporal do narrador, não agradou a todos os críticos da época, principalmente de quem ainda mantinha raízes no romance tradicional e não enxergava com bons olhos as flexibilidades da escrita moderna, como se vê nas falas de Monte Brito (1946) que concedeu o título de romance invertebrado à *Água Funda*.

Antonio Candido (1946) também pontuou questões que, ao seu ver, precisavam ser revistas para que a autora obtivesse êxito como romancista, talvez porque, ainda naquela época, havia uma análise de retórica que pontuava como qualidade o que era produzido à semelhança dos clássicos do século anterior. Diz-se isso devido à nova leitura do crítico para a publicação do mesmo romance em 2003.

Observando a análise da obra, atrelada à sua crítica em período de publicação e diante do que os teóricos afirmam sobre o processo do romance moderno, vê-se que *Água Funda* (1946) traz sua originalidade em relação ao uso da língua e da estrutura textual, construindo um romance em forma de mosaico, com inúmeras histórias que alinhadas apresentam a vida rural de Olhos d'Água, com todos seus desafios. Um romance que utiliza a linguagem poética para expressar o modo do homem do campo enxergar o mundo. Uma obra que recolhe histórias do povo rural, respeita as particularidades desses indivíduos e elabora uma narrativa que conta aos leitores, de maneira muito próxima à realidade, as mudanças ocorridas nas fazendas do país no início da era moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance moderno possibilitou várias formas de aproximação com o real. Quando a obra literária se deixa ser enxergada a partir das vivências de mundo, chamamos isso de verossimilhança. E quando se usa da arte para representar tal verdade, temos a mimese. Esse realismo, segundo Watt (1990), se deu a partir de obras que referenciavam de maneira específica os elementos da narrativa, como se percebe nas nomeações dos personagens, que passaram até mesmo a ter sobrenomes de famílias que de fato existem, exemplificado em *Robinson Crusoe*.

No decorrer da história, o gênero foi sofrendo alterações que atendiam às intenções dos escritores de determinada escola literária. No Brasil, a mudança mais perceptível ocorreu no Modernismo, que teve seu ponto alto na Semana de Arte Moderna em 1922. Escritores pré-modernistas já vinham apontando em seus textos mudanças necessárias na literatura nacional, que até então ainda demonstrava uma influência forte do que a Europa produzia. É como se os textos ainda não tivessem alcançado um vínculo real com a pátria. O romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, é um símbolo desse despertar. Muito do que viria a ser produzido, a partir dessa obra, evidenciaria a influência que Mário exerceu.

A década de 1930 é um dos períodos mais importantes para a autenticação do romance nacional. Escritores como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego se propuseram a revelar o interior do Brasil e o sofrimento de seus indivíduos, em especial sobre o sertão. Havia na literatura uma denúncia social e esses escritores, assim como outros, foram importantes propagadores da realidade nacional.

Em 1942, aos 22 anos de idade, Ruth Guimarães começou a escrever seu primeiro romance, o qual só veio a ser publicado em 1946 pela conhecida editora Livraria do Globo, com o título de *Água Funda*. Tratava-se de um romance regionalista que logo atraiu a atenção da crítica da época. Como visto no segundo capítulo, há uma vasta recepção crítica do romance, o que acentua a qualidade do único romance de Ruth publicado. Um dos destaques é a crítica de Antônio Candido, que afirma que a escritora poderia vir a se tornar uma excelente romancista e a de Monte Brito, o qual chama *Água Funda* de romance invertebrado, trazendo duras ponderações sobre as escolhas de Ruth.

Água Funda perdeu seu fôlego com o passar dos anos e deixou de ser um romance comentado e difundido. Em 2003 foi relançado pela editora Nova Fronteira, a qual recebeu o prefácio de Antônio Candido, mas o nome de Ruth só veio a ser aclamado outra vez em 2008,

quando ela se tornou membro da Academia Paulista de Letras. A escritora faleceu em 2014, mas antes havia assinado um contrato com a editora 34 e em 2018 seu romance recebeu a terceira edição, a qual tem recebido atenção e destaque nas redes sociais, além de ser nome presente em pesquisas científicas.

A partir da análise das três edições, percebe-se que a escritora não manteve uma continuidade de crítica debruçada sobre sua obra e, na academia, pouco se conhece de Ruth Guimarães. A autora recebeu apontamentos daquilo que se acreditava ser deficitário em seu romance, o que poderia ter colaborado para novas produções, mas Ruth Guimarães nunca mais publicou um romance, embora tenha passado sua vida ligada à literatura. Escreveu livros de conto e foi uma tradutora muito bem-sucedida, tendo como um de seus trabalhos a tradução de *O Asno de Ouro*, de Apoleio.

Engana-se quem pensa que a falta de notoriedade em relação à *Água Funda* (1946) se dê por falta de qualidade no romance. A obra, que foi considerada recorde de vendas na época de publicação, narra, de maneira singular, o jeito de ser do homem do campo. Ruth soube aproveitar o material coletado durante sua experiência na área rural, as histórias que ouvia de sua avó e de outros moradores da fazenda e transformar aqueles relatos em ficção.

As histórias que são contadas no romance encantam, entristecem, mas principalmente fazem refletir sobre os costumes e crenças do homem rural. A autora que se auto aclamava caipira teve sensibilidade ao abordar sobre o campo e seus indivíduos, sem idealizações, mas mostrando que seja o rico (sinhá Carolina e família), seja o pobre (casal Joca e Curiango e a maior parte dos demais personagens), mantêm sua fé no que a natureza revela e, independente de sua classe, são susceptíveis a dramas. Bosi (2002, p. 130) afirma sobre essas escolhas que objetivam expor uma proposta diferente da predominante:

A escrita resistente (aquela operação que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um a priori ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes.

Monte Brito, que considerou o romance como invertebrado, não conseguiu perceber que talvez a intenção de Ruth fosse exatamente que o texto se mantivesse sem uma coluna, uma base que mantivesse o enredo numa direção esperada, sendo assim passível de se flexionar com mais habilidade não apenas para a retórica de uma personagem que muitos gostariam que tivesse sido mais bem trabalhada, a sinhá Carolina. O romance de Ruth não evoca uma pessoa, narra um lugar, uma antiga fazenda, vendida para uma companhia. Narra ainda a relação do povo daquela comunidade com as experiências que vivenciavam. Ruth conta a relação do homem com a natureza e como os elementos em torno de si implicam em suas crenças, como

as palavras possuem força para aqueles sujeitos, os quais creem firmemente que os males que lhes provém são frutos de uma praga lançada.

Ruth Guimarães escreveu seu *Água Funda* (1946) de forma fragmentada, estilo bem apropriado ao momento em que a literatura se inovava tanto. O leitor se vê presente em um diálogo no qual o passado é contado para que o presente tenha sentido. O elemento água, tão referenciado e metaforizado ao longo do romance, traz essa mensagem de que tudo passa, segue o trilho que lhe está demarcado e, às vezes, torna-se turvo e turbulento, mas, mesmo assim passa, e um dia tudo volta ao normal, como se nada tivesse acontecido.

A história de Carolina, de Cecília, de Joca, de Curiango, de Gertrudes e tantos outros personagens que tiveram um percurso agitado e, para alguns até trágico, não impediu que o fluxo da vida em torno de Olhos d'Água se rompesse. Ruth, através de seu narrador afirma: “A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada.”

Ruth passou neste mundo, ainda não foi reconhecida com o mérito que lhe é justo. Enfrentou inúmeras situações de perda ao longo de sua vida. Mas no seu caso, algo ficou, um romance que, após mais de setenta anos de publicação, ainda conta com tantas marcas de realismo um espaço do Brasil que sobrevive, resiste e mantém suas características tão específicas, que muitos tendem a menosprezar. Que a academia se volte para Ruth Guimarães e suas produções possam ser divulgadas. Que novos leitores acessem o Brasil rural ficcionalizado por uma caipira.

Eu conto a história da roça, de gente da roça, do caipira. Eu também sou caipira, modéstia à parte. Eu não me importei muito se havia uma tendência, ou se havia uma inclinação para contar a história do preto; como eu também sou misturada, o meu livro é misturado. Como eu sou brasileira, nesse sentido de brasileiro todo um pouco para lá, um pouco para cá, o meu livro também é assim, um pouco para lá, um pouco para cá.³⁴

Água Funda (1946) narra o homem do campo, narra a roça. A pesquisa realizada evidencia como esse romance foi recebido pela crítica da década de 1940 e mostra que, entre ressalvas e elogios, a maioria era unanime em reconhecer os méritos de Ruth Guimarães. Observando a obra como romance moderno, vê-se que Ruth não se prendeu aos paradigmas esperados para uma narrativa regionalista e a linguagem utilizada pela autora é, ainda, uma especificidade que precisa ser mais analisada em outros trabalhos acadêmicos. Além de seu único romance, outras obras de Ruth apresentam o Brasil rural, principalmente através do

³⁴ Fala de Ruth Guimarães no depoimento dado ao Museu Afro Brasil, em 2007.

folclore. São materiais ricos sobre a cultura nacional, que retratam a influência afro, como se lê em *Contos Negros* (2021), as crenças indígenas, em *Contos Índios* (2021) e tantas outras diversidades. Ou seja, encontra-se na produção literária de Ruth, uma vastidão de possibilidades de estudos, muitos deles, inéditos.

Percebe-se, portanto, ao fim desta dissertação, que o romance *Água Funda* (1946) é fonte de conhecimento sobre o espaço rural e seu sujeito, é material rico em características linguísticas que diferenciam o texto, é obra que soube utilizar seu narrador como instrumento que guia o texto, conduzindo o leitor a ter uma aproximação com o que é narrado e é, ainda, um livro com muitas possibilidades de discussões. Sendo assim, há em *Água Funda* (1946) marcas que identificam a obra como sendo um moderno romance brasileiro.

Como não foi possível encerrar a análise do romance em todos os seus aspectos, pretende-se mantê-lo como objeto de pesquisa na construção da tese de doutorado. Nessa próxima fase, o objetivo é o de enveredar pelas demais produções da escritora, com o intuito de identificar a maneira que Ruth Guimarães evidencia a nação em seus produtos artísticos, já que a escritora se vale de elementos marcantes na cultura nacional, como o folclore e as tradições indígenas e campestres.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2022.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. **A rosa do povo/ Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de psicanálise**. Vol 31, nº 57, 1998.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Moderna, 1999.

ASSIS, Maria da Penha Ferreira de. **O ensino da Literatura** [*no prelo*]. 2020

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom Livro). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_actio n=&co_obra=2018>. Acesso em: 20 de janeiro de 2023

BARTHES, Roland. **Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do colégio da França**, ed. 14. São Paulo: Editora CULTRIX, 1977.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____ Magia e Técnica, Arte e Política - ensaios sobre literatura e história da cultura. **Obras escolhidas**, volume I, 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. A escrita e os excluídos. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.257-269.

BOTELHO, J.M. BOTELHO, J. **Histórias da Casa Velha**. São Paulo: Reformatório, 2022.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de M. L. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BROCA, Brito. Livros em Revista. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 183-184.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Notas de Crítica Literária**. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 184-186.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles / Lígia Militz da Costa**. - 2.ed. - São Paulo: Ática, 2006

- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma Introdução**. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. 4. ed. rev. – São Paulo: Globo, 2005.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção. **Revista USP**, São Paulo, nº 53. 2002.
- FUKS, Julián Miguel Barbero. **História abstrata do romance**. 2016. São Paulo.
- GENETTE, Gérard. **O Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. Uma Romancista negra intérprete da nação: Ruth Guimarães em “Água Funda”. **Revista Cerrados**, 30(57). 2019. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v30i57.38289>
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. São Paulo, 2019.
- OLIVEIRA, Ana Paula Marques Cianni de. Um mergulho em Água Funda e suas distintas vertentes. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2011.
- PELBART, Peter Pál. **Ensaio do Assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- PEREIRA, Lucia Miguel. Depoimentos. In: Correio da Manhã. 01 de setembro de 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=32938> Acesso em: 10 de março de 2022.
- QUEIROZ, Amadeu de. **Histórias quase simples: contos escolhidos**. Seleção e prefácio de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- QUEIROZ, Rachel de. **O Quinze**. 82ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 56. ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 23. ed. São Paulo: Martins, 1969.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSA, João Guimarães. Biografia. In: academia.org.br. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia>>. Acesso em: 02 de março de 2022.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno, In: **Texto/Contexto**. Ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSINI, Tayza Cristina Nogueira. **A construção do feminino na literatura**: representando a diferença. Maringá. 2016.

SCHWARZ, Roberto. **Um avanço literário. Literatura E Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 234-247, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64093/66800>>. Último acesso: 17 nov. 2021.

SUAREZ, F.C.M. SOUZA, J.M.M. Homem razão e mulher emoção: uma análise da relação dicotômica entre homens e mulheres na visão dos assentados(as). **Revista Ambivalências**. Sergipe. 2016.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.

WATT, Ian. Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo. **Literatura E Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 186-203, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64237/66926>> Último acesso: 17 nov. 2021

WOOLF, Virgínia. **To The Lighthouse**. London, Penguin Books, 2000.