

Literatura e oralidade em *Água funda*, de Ruth Guimarães

Literature and orality in *Água Funda*, by Ruth Guimarães

Mara Livia Farias Cardoso

Universidade Federal do Rio Grande

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o romance *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, destacando a presença da oralidade, bem como dos elementos da cultura popular. A obra apresenta um discurso calcado em expressões coloquiais da linguagem interiorana, num enredo que remete a um conjunto de acontecimentos nos quais se manifestam as lendas da tradição oral do folclore brasileiro. Partindo das considerações acerca das relações entre a oralidade e a literatura, discorreremos acerca dos diálogos e das intersecções entre a escrita e a oralidade na obra em questão. Paul Zumthor (1993), Dino Preti (2001; 2012) e Irene Machado (1995) são algumas das referências utilizadas para fundamentar a abordagem desse conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE

Ruth Guimarães. Oralidade. Cultura popular brasileira

ABSTRACT

This article aims to analyze the novel *Água funda* (1946), by Ruth Guimarães, highlighting the presence of orality, as well as the elements of popular culture. The work presents a discourse based on colloquial expressions of the interior language, in a plot that refers to a set of events in which the legends and myths of the oral tradition of Brazilian folklore are manifested. Starting from considerations about the relationship between orality and literature, we discuss the dialogues and intersections between writing and orality in the work in question. Paul Zumthor (1993), Dino Preti (2001; 2012) and Irene Machado (1995) are some of the references used to support the approach to this content.

KEYWORDS

Ruth Guimarães. Orality. Brazilian popular culture

1. Introdução: vida e obra de Ruth Guimarães

Antes de dar início à discussão proposta neste artigo, é necessário apresentar a escritora Ruth Guimarães, pois, apesar de sua vasta produção literária, sendo considerada, por muitos críticos, como precursora do realismo mági-

Mara Livia Farias Cardoso

Doutoranda em Letras: História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5419-0132>

E-mail: maraliviafc@gmail.com

Recebido em:
31/12/2021

Aceito em:
22/07/2022

MAI / AGO 2022
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 168-178

co na literatura brasileira, ela foi mais uma escritora negra que ficou no esquecimento por décadas, sendo resgatada recentemente nos estudos sobre a produção literária de autoria negra no Brasil.

Ruth Guimarães Botelho nasceu no dia 13 de junho de 1920, no interior de São Paulo, na cidade de Cachoeira Paulista, mas viveu a infância na fazenda que o seu pai administrava, no sul de Minas Gerais. Revelou aptidão para a escrita quando ainda era uma menina, aos 10 anos de idade, publicando versos na imprensa local, nos jornais “A Região” e “A Notícia”. Aos 18 anos, mudou-se para a capital paulista para iniciar seus estudos. Lá formou-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, e foi integrante do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade (CRUZ, 2014, p. 501).

Além de escritora, Ruth Guimarães foi professora, crítica literária, jornalista, tradutora e folclorista. Como jornalista, atuou de forma ativa na imprensa paulista e carioca. Colaborou também na *Revista do Globo*, de Porto Alegre, na qual lhe era reservada uma seção sobre literatura, em que publicava resenhas de livros, crônicas e artigos. Como reconhecimento de sua extensa produção literária e científica, em 2008 ela tomou posse na cadeira 22 da Academia Paulista de Letras, permanecendo nela até o seu falecimento, aos 93 anos, no dia 21 de maio de 2014.

Ruth Guimarães foi a primeira escritora negra a ganhar projeção nacional e internacional na história da literatura brasileira. Pesquisadora assídua da cultura popular, especialmente do folclore, publicou diversas obras nessa vertente, entre elas podemos destacar *Água Funda* (1946), *Os filhos do medo* (1950), *As Mães na Lenda e na História* (1960), *Lendas e Fábulas do Brasil* (1972), *Contos de Cidadezinha* (1996) e *Histórias de onça* (2008). A obra *Os Filhos do Medo*, por exemplo, rendeu a escritora um verbete na *Encyclopédie Française de la Pléiade*, publicada pela Editora Gallimard, na França.

Para manter viva a memória e o legado da escritora, foi criado, em 2016, o “Grupo de Estudos Ruth Guimarães”, que contou com reuniões mensais para estudo de sua obra, bem como para a discussão e para o aprendizado de artes em geral, especialmente a literatura. Mais tarde, precisamente no dia 18 de agosto de 2019, foi realizada uma assembleia na mesma chácara onde ela residia, dando origem à sede do Instituto Ruth Guimarães.

Água funda é o seu romance de estreia, publicado em 1946 pela Editora Globo, de Porto Alegre. Ao estilo dos causos populares, a obra nos apresenta histórias de amor, de loucura e de mistério, conduzida por uma linguagem que remete ao universo oral do dialeto rural e caipira. Outro aspecto peculiar é a presença das lendas do folclore brasileiro. Os elementos fantásticos perpassam toda a narrativa e se tornam a essência da obra, inaugurando o realismo mágico na literatura brasileira. Além disso, a obra traz questionamentos acerca da reprodução do trabalho escravo e da violência no Brasil do século XX.

Neste artigo buscamos identificar, em *Água funda*, as marcas da oralidade, bem como seus elementos, recursos e estratégias. A partir do aporte teórico sobre a representação da oralidade na literatura, com base nos pesquisadores Paul Zumthor (1993), Dino Preti (2001; 2012) e Irene Machado (1995), refletiremos sobre as relações entre oralidade e a escrita, com o objetivo de compreender as suas interseções na literatura, especialmente na

prosa.

2. Breves considerações sobre oralidade e literatura

A oralidade está presente na literatura desde os tempos remotos, visto que as primeiras formas narrativas eram orais. E muito do que conhecemos hoje como literatura foi compartilhado e transmitido de geração para geração pela oralidade, mediante narradores e contadores de histórias em diferentes regiões e culturas. Os contos de fadas, as lendas, os mitos e as fábulas tradicionais são alguns exemplos de narrativas orais populares que tomaram forma escrita.

Segundo Paul Zumthor (1993), no período medieval a ponte entre o copista e o texto era a voz. O copista escrevia aquilo que era dito, o que ele ouvia; depois, o próprio poeta, o “dono da voz”, fazia as correções necessárias para o texto escrito ter sua versão final, sobre o qual permaneciam resquícios culturais, bem como determinadas características da voz autoral. Além disso, para o autor, é possível distinguir três tipos de oralidade: a primária e imediata, que não apresenta nenhum contato com a escritura; a oralidade mista, em que há uma parcial influência da cultura escrita; e por fim, a oralidade secundária, típica de uma cultura grafocêntrica, na qual a manifestação da voz se dá predominantemente a partir da escrita. Nessa perspectiva, a oralidade está na base de toda forma de comunicação, sendo uma tarefa quase impossível bloqueá-la no texto literário. Entretanto, os

limites entre o oral e o escrito são difíceis de definir e têm preocupado os bons prosadores em todas as épocas literárias. O analista – e mesmo o leitor comum – não pode deixar de refletir sobre as imensas dificuldades que existem nessa transposição, tendo em conta a unidade da narrativa e a construção da personagem, pois a linguagem é o índice inequívoco de personalidade (PRETI, 2001, p. 228).

De acordo com Frederico Fernandes, tudo indica que o principal problema de se trabalhar a literatura com suas manifestações orais está no tipo de abordagem que é feita. Na maioria das vezes é atribuído um tratamento referente ao texto oral ou os mesmos significados e interpretações que se conferem ao texto escrito. “Soma-se a isso a questão das distintas maneiras de veiculação da poesia oral, das formas de composição e da transmissão em tempo e espaço do texto oral que é muitas vezes ignorada” (FERNANDES, 2013, p. 13).

Na verdade, “nenhum autor escreve para passar a ideia de uma fala transcrita” (PRETI, 2012, p. 25), uma vez que a escrita se desenvolve através de um processo de elaboração e adequação da linguagem até chegar ao leitor. Desta forma, o escritor emprega as marcas da oralidade, ou seja, vocábulos e expressões próximas da fala cotidiana “real”. Podemos observar essa aproximação com a linguagem popular nos diálogos das personagens especialmente prosadoras, que representam bem essa elaboração da fala, assumindo uma postura comum de conversação espontânea.

Com base no conceito de dialogismo, formulado por Mikhail Bakhtin, a pesquisadora Irene Machado compreende a oralidade como um fenômeno estético, uma forma de representação escrita da voz. Para a autora, o gênero romance, principalmente, possui uma essência oral, uma vez que

é “representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produto da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa” (MACHADO, 1995, p. 157). Essas formulações de Irene Machado nos permitem pensar não mais na poética, mas numa “prosaica”.

Sobre o romance, Zumthor argumenta que o gênero surgiu na junção da oralidade e da escritura, “na encruzilhada entre a oralidade poética tradicional e a prática escriturária latina” (ZUMTHOR, 1993, p. 272). Os romances ditos “antigos” se adaptaram a uma série de transformações e a certas condições da oralidade, culminando numa pluralidade não só de temas, mas de tipos de discurso. E o que os distingue fundamentalmente é a posição que ocupam nessa encruzilhada, na dupla relação que os une ou os opõe à escrita e à oralidade. Assim,

Compreender a importância do oral na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por literário. O trabalho com oralidade, não é demais enfatizar, é, essencialmente, o trabalho com a voz. Dessa maneira, a literatura deixa de ser captada pelo seu sentido etimológico de *littera* (letra), ou seja, tudo o que está escrito, e passa a ser entendida lato sensu como cultura. Ela figura como uma espécie de arte do cotidiano, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia a dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despretensiosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões (FERNANDES, 2013, p. 12, grifo do autor).

No âmbito nacional, a presença da oralidade remonta aos primórdios da literatura no Brasil, mas é a partir do Modernismo que vamos vê-la ganhar espaço através da busca dos escritores por uma proximidade da fala e dos costumes do povo brasileiro. Assim, nesse período encontramos em muitos textos o emprego de expressões e ditados regionalistas, abreviações, entre outros. Além dos aspectos linguísticos, foram incorporadas nas produções literárias elementos das narrativas orais populares, fazendo com que personagens dos mitos e das lendas folclóricas tomassem as páginas dos romances, conferindo novos aspectos à ficção brasileira.

No enredo de muitas obras aclamadas pela crítica literária, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, encontramos elementos fantásticos advindos das narrativas orais, atribuindo destaque ao folclore nacional. O folclore é entendido como um gênero da cultura de origem popular, constituído pelos costumes, lendas, tradições populares etc., transmitidos por via oral, de geração para geração. Segundo o pesquisador Luís da Câmara Cascudo, todos os povos possuem, como parte da sua identidade, tradições, crenças e superstições, que são transmitidas através de lendas, contos, provérbios e canções.

Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o FOLCLORE. *Folk*, povo, nação, família, parentela. *Lore*, instrução, conhecimento na acepção da consciência individual do saber. Saber que sabe. Contemporaneidade, atualização imediatista do conhecimento. (CASCUDO, 1967, p. 7, grifos do autor).

Câmara Cascudo (2012) esclarece que a literatura folclórica é total-

mente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Ele nos diz que para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, não a restringindo mesmo a indicação de uma década, pois decorrem da memória coletiva, anônima, antiga, mas sempre citada de forma contínua e persistente através da oralidade. Por conta disso, o folclore teve uma importância significativa na literatura modernista, como uma forma de representar e interpretar o Brasil.

Água funda, de Ruth Guimarães, dialoga e faz parte do grupo de narrativas que “romancearam” o folclore brasileiro, unindo a escrita e a oralidade, o erudito e o popular, a tradição e a modernidade, o realismo e o fantástico. Ocorre que, diferentemente de seus contemporâneos, a obra dessa intelectual negra, pobre e caipira, infelizmente, não recebeu o devido reconhecimento nos estudos literários.

Na época da publicação do romance, um dos críticos literários que comentaram sobre a escrita de Ruth foi Antonio Candido. No *texto Notas de crítica literária - Água funda*, publicado no Diário de São Paulo, Candido (1946) destaca que o folclore se integra à obra num estilo harmonioso, muito animado e bem dirigido, de uma forma que prende a atenção do leitor sem esforçá-la. Embora prevaleça uma visão positiva sobre obra, o crítico diz que

Terminada a leitura, ficamos com a impressão de que, se a sra. Ruth Guimarães possui qualidades básicas de ficcionista – estilo e capacidade narrativa –, falta-lhe uma outra, porventura mais importante composição. Por isso, essa boa escritora, essa esplêndida narradora, não é uma boa romancista. Tenho a impressão de que ela não sentiu plenamente as possibilidades do seu livro, pois desperdiçou alguns personagens mais ricos (CANDIDO, 1946, p. 16).

Para Candido (1946), a obra decai na segunda parte da história, porque perde em coesão e deixa de se apropriar das alternâncias de focalização discursiva. O crítico alega que a partir desse momento os desdobramentos da história são apresentados brevemente sem densidade de representação literária. Assim, por um lado o romance é rico em composição, mas por outro há uma falta de conexão entre os acontecimentos finais.

Já no prefácio da 2ª edição de *Água funda*, publicada pela editora Nova Fronteira, em 2003, Candido percebe de forma mais atenta a riqueza da composição do romance, destacando a construção da linguagem na obra. O crítico reconhece que Ruth é uma grande pesquisadora da cultura popular e diz que *Água funda* é escrita como uma prosa falada, uma narrativa que vai se formando ao sabor da memória, sem deixar de ter uma técnica bastante complexa, recheada com elementos do folclore brasileiro e seus mistérios. Assim, o que pode parecer incoerente vai se revelando uma composição literária muito bem elaborada, pois

Essa comunicação entre as esferas, do real ao fantástico, enriquece o texto e está ligada ao próprio teor do discurso. De fato, o livro é narrado por alguém que não se identifica, dotado de perspectiva onisciente e, parecendo membro do grupo descrito, é capaz por isso mesmo de assumir uma taxa de credulidade que justifica as discretas invasões do pensamento mágico. Essa voz penetra todos os refolhos das pessoas e do mundo e, ao deixar suspensa a possibilidade do fantástico explicar o real, assegura, ao mesmo tempo, integralidade deste. E nós podemos sentir, assim,

a realidade viva de uma região, com a sua natureza, os seus costumes, os seus tipos humanos e também a magia insinuante dos mistérios que a mitologia popular exprime (CANDIDO, 2003, p. 9).

3. Marcas da oralidade e da cultura popular em *Água funda*, de Ruth Guimarães

O romance *Água funda* é estruturado em 15 capítulos ambientados na Fazenda Olhos D'Água, entre o sul de Minas e o Vale do Paraíba. A narrativa organiza-se em dois momentos. Primeiramente nos apresenta a história de Sinhá Carolina, proprietária de Olhos D'Água, no fim do período escravagista. Sinhá Carolina é uma mulher austera, que fica viúva e dedica-se aos cuidados de sua única filha, Gertrudes. Apesar da dedicação, Gertrudes se apaixonou pelo filho do capataz da fazenda e, como a sua mãe não aceita a relação, acaba fugindo de casa com ele.

Sinhá Carolina fica sozinha na fazenda até a chegada do filho do proprietário da Fazenda do Limoeiro, que foi expulso pelo próprio pai. Contrariando a todos, ela oferece emprego ao rapaz e, por fim, casa-se com ele. Sinhá Carolina vende todos os seus bens, inclusive a Fazenda Olhos D'Água, que mais tarde torna-se uma usina de açúcar, e parte com ele com o objetivo de ser feliz. No entanto, ela é abandonada pelo jovem na estação de trem, ficando sozinha e sem dinheiro. Desesperada com o ocorrido, Sinhá Carolina enlouquece. Sem consciência de quem foi, ela retorna à região como Choquinha: a mendiga de Olhos D'Água.

A segunda parte da narrativa contempla a história de Curiango e Joca. Curiango é apresentada como uma moça bonita, alegre e simpática. Joca enamora-se por ela desde quando a vê. Na festa de casamento de Cecília e Antônio, eles dançam juntos, mas no dia seguinte Joca é encontrado machucado e tendo alucinações. Nesse momento, os mistérios tomam conta do romance, passando a integrar junto à história a lenda da Mãe de Ouro.

A Mãe de Ouro é uma personagem do folclore brasileiro, que pode ser imaginada de várias formas e versões em diferentes regiões do Brasil. Mas aparece, frequentemente, sob a forma de uma bola de fogo ou de uma linda mulher. Sua principal missão é proteger as jazidas de ouro do domínio de exploradores gananciosos. No romance, a Mãe de Ouro toma a forma de uma bola de fogo que cruza o céu como uma estrela cadente. Vejamos:

Quase madrugada, em junho. Tudo escuro como breu [...]. Nessa hora uma coisa, feito uma estrela grande, despencou e foi caindo, até sumir do outro lado da terra. O João Rosa falou baixinho, meio com medo: – A Mãe de Ouro... – Louvado seja Deus! Sempre vi, na minha vida, essa Mãe de Ouro tão falada. Aí, o Joca entrou no meio da conversa: – Mãe de Ouro... Hum... – espichou o beíço com pouco caso. – Mãe de Ouro, Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar. – Ela escuta, Joca! – Que escute! – Se não acredita, não abusa... Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pegou. Ela escutou a praga e veio. Porque, se não fosse praga, podia ser que ele escapasse (GUIMARÃES, 2018, p. 115).

Mesmo sabendo das alucinações de Joca, Curiango casa-se com ele. Após o casamento, Joca começa a trabalhar como foguista na usina de açúcar Olhos D'Água, levando uma vida aparentemente normal com a sua fa-

mília. Mas com o passar do tempo, ele assume um comportamento ainda mais estranho, acompanhado das aparições frequentes da Mãe de Ouro. Então, no universo da obra, a maldição se cumpre, pois, como castigo de ter zombado de Mãe de Ouro, Joca perde o juízo e, atendendo ao chamado dessa entidade folclórica, torna-se um errante.

[Joca] Era a Mãe de Ouro que estava me perseguindo. Eu estava vendo (meu Deus) que tinha de largar tudo o que gostava, que tinha de deixar Curiango e atender o chamado dela. Agora eu sabia! 'Aquilo' estava no meu sangue. A Mãe de Ouro tinha vertido veneno no meu sangue. (Meu Deus, livrai-me disso, meu Deus do céu, meu Deus do céu...) Nunca que atinei com o fim do que estava rezando. Naquela hora vi, juro por esta luz que me alumia, vi a Mãe de Ouro atrás de Curiango (GUIMARÃES, 2018, p. 116-117).

No romance, além da Mãe de Ouro, encontramos outros elementos do folclore nacional, como o Boitatá e a Mãe-d'água. No entanto, a autora não lhes atribui profundidade e poder como à Mãe de Ouro, porque são apenas mencionados, não implicando suas importâncias na obra, bem como na cultura popular.

Quanto ao narrador, o romance não apresenta de forma clara a sua identidade, nada é dito sobre seu gênero, idade ou posição social. Mas tudo indica, pelo modo íntimo de se expressar ao contar os causos, que seja uma voz feminina, negra, de origem pobre e membro da comunidade local, identificando-se com a escritora Ruth Guimarães. Essa narradora retoma a figura dos prosadores, dos contadores de causos da cultura oral, num discurso de tonalidade espontânea, que prende a atenção do leitor ao que está sendo contado.

Já no primeiro capítulo fica claro que se trata desse tipo de narradora, pois ela se dirige ao narratário, ao ouvinte, com a intenção de responder a uma pergunta feita anteriormente e, ao mesmo tempo, de contar uma história que viu, ouviu ou vivenciou, destacando-se as marcas da fala cotidiana. Assim, o narratário, o “moço” a quem se refere a narradora, não permanece totalmente em silêncio durante a narração, mas parece estar num diálogo com a narradora. Vejamos:

Se era boa? Tão boa quanto mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitado o homem. A Mãe de Ouro mora no outro lado da serra. Pra lá fica Jurema, na Itaparica, e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D'Água a Maria da Fé. Pois é ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuí de farinha nas costas. Água não era preciso. Água dá à toa por aí, brota do chão, e nenhum filho de Deus nega água a quem tem sede. Mas é melhor contar do começo (GUIMARÃES, 2018, p. 17).

Essa narradora, além de estar intimamente ligada às experiências populares, é sábia e detém um conhecimento de mundo, pois o que ela narra é permeado pelas escolhas das entonações, num tom pedagógico por meio de ditados, provérbios e premonições, como o comentário em relação ao primeiro casamento da Sinhá Carolina: “É ditado dos antigos: casamento que começa com foguete, acaba com porrete. E não acabou com porrete, mas foi muito pior” (GUIMARÃES, 2018, p. 19). Essa passagem revela uma prosa concisa, ágil e direta, própria da diretriz centrada no discurso falado.

Conforme já observado por Ana Paula Marques de Oliveira (2011), há na obra um emprego de onomatopeias acompanhadas de performances, que são eventos próprios da oralidade. Isso pode ser observado, na descrição das visitas de Gertrudes a sua avó, em que a narradora diz que ela “mal chegava, pegava a cuia cheia de milho e chamava: quit, quit, quit, quit, quit, prrrrrrrrrrrr” (GUIMARÃES, 2018, p. 34). Ou quando a narradora descreve a paisagem por meio dos sons dos animais, como na passagem: “Bem-te-vi gritou alto no meio de uma árvore: – Bem-te-vi! Bem-te-vi! Te vi... Viii!” (GUIMARÃES, 2018, p. 109).

É possível perceber que os enunciados são entrecortados pela presença de elipses, dando origem a um ritmo característico da fala, no romance. O dialeto interiorano, caipira, é explorado através da fala da narradora e dos personagens. Tanto a narradora quanto os personagens utilizam termos que remetem ao cotidiano do trabalho rural, à vida e à sociedade campeira, como podemos ver no excerto abaixo:

[...] Depois disso veio um tal de mudar de capataz! Veio um espigadinho, que gostava de aparecer no serviço com o sol arrebrandando mamona. Camarada só respeita feitor e capataz madrugador. Que é capataz de puxar enxada com ele, no eito. Ou então não é homem. Esse foi embora. Veio um morenãõ alto e forte, que vivia comprando briga. Lanhou com ponta de faca um camarada e fugiu. Veio um caboclo da pá virada, mau como cobra. Tocaiaram esse numa volta do caminho e liquidaram com ele. Também, deu até de chicote em caboclo sarado, daqui, que nunca dormiu com desaforo (GUIMARÃES, 2018, p. 42).

Em *Água funda*, a cultura caipira se manifesta por meio dos hábitos e dos costumes dos personagens, não só relacionados às crenças e às festas populares, como também nas refeições, no tipo e no modo de alimentação do povo da roça. Esses eventos são narrados com uma riqueza de detalhes apresentando ao leitor esse outro lado da cultura brasileira, muitas vezes esquecida e marginalizada.

Comia de colher com os camaradas. Sabe como é a comida aqui: às quatro horas da manhã, antes de pegar no serviço, café preto com farofa de ovo. Às nove o almoço. Quem começa cedo tem fome cedo. A comida é de sustância: virado de feijão com torresmo e couve. Paçoca de carne-seca. Outras vezes, arroz com palmito, orelha de porco no feijão. Abóbora, angu, inhame, cará de árvore, mangarito... Gente da cidade não gosta disso. Mas quem é que aguenta, dos da cidade, puxar guatambu no eito, das quatro às quatro? (GUIMARÃES, 2018, p. 58).

Cabe destacar que a representação do regional não é estereotipada e os personagens não são caricaturais. Eles possuem valores morais e capacidade de pensamento crítico, em contraposição ao imaginário e ao uso pejorativo do termo “caipira”. Os costumes, os coloquialismos e as expressões regionais dos personagens se apresentam com sentido de valorizar a riqueza linguística e cultural da vida no campo.

O romance traz também uma reflexão acerca da sociedade do interior do Brasil, na passagem do século XIX para o século XX. Nas primeiras páginas da obra, a narradora destaca a memória coletiva, passada de geração para geração pela oralidade, do sistema escravagista, das grandes propriedades, das senzalas e da violência contra os negros.

O engenho é do tempo da escravatura. Seu Pedro Gomes, o morador mais antigo do lugar, ainda se lembra quando o paiol, perto da casa-grande, era a senzala. Antes disso, era só um rancho de tropa, na baixada e no mato virgem subindo o morro. A casa-grande pode-se dizer que é de ontem. Tem pouco mais de cem anos e ainda dura outros cem. [...] Não adianta, Alguma coisa continua triste. Não há sol que espante os pensamentos da gente, num lugar vazio assim. Dizem que essa casa é assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. Pode ser e pode não ser (GUIMARÃES, 2018, p. 18).

A modernidade chega e com ela a construção de estradas, indústrias e novos processos de produção são agregados. Nesse período a escravidão institucional já não existe mais, mas o modelo de sociedade e de força de trabalho ainda continua o mesmo, baseado na exploração econômica e na submissão. A narradora nos mostra uma realidade na qual os empregados, principalmente aqueles do interior, não tinham seus direitos garantidos e eram tratados com desrespeito e violência. Isso fica claro na triste história de Mané Pão Doce, quando foi trabalhar numa Companhia.

[...] Que pagavam bem que a Companhia garantia tudo; que não era preciso levar nem esteira; e tanto falou e tanto fez, que eu pensei: [...] Eu vou. Falei pr' ele: Eu vou, moço. Fomos. Ah! Pra quê? Eu não contava muito com a vida e me contento com pouca coisa. Mas aquilo lá não é vida, é morte. E até pior do que morte. É um ermo que espanta. Mato fechado, tudo, tanto que é preciso abrir picada com facão e foice. Mosquito, febre, calor, isso nem conto. [...] O patrão tinha uma ganância! Figa, canhoto! Nem eu que não tenho nada. Ficava no serviço vigiando. [...] E quando a gente parava um pouco para limpar o suor, ou beber um gole d' água, lá vinha ele: "Tenho um contrato aqui assinado por vocês. Quem não quiser trabalhar vai para cadeia, como vagabundo". [...] As comparas eram feitas num armazém [...] – pagavam em vales. E os vales são aceitos só no armazém lá deles (GUIMARÃES, 2018, p. 96-97).

Assim, através da contação de causos, utilizando os recursos da oralidade e os elementos fantásticos do folclore brasileiro, Ruth Guimarães conseguiu, com apenas 26 anos de idade, representar a cultura popular, expressar os sentimentos e o modo de vida do povo caipira (suas alegrias, tristezas, crenças, mistérios, medos, etc), além de entrelaçar diferentes tempos, promovendo reflexões críticas sobre a organização social do interior e da sociedade brasileira como um todo.

4. Considerações finais

Como vimos, *Água funda* é uma obra que resgata a cultura oral de uma forma brilhante, destacando as diversas possibilidades de aproveitar esteticamente os recursos da oralidade na literatura, na tentativa de transformar o texto falado em texto literário. O microcosmo criado no romance por si só já é um espaço onde atua a oralidade, porque a narradora, bem como os diferentes personagens entram em constante diálogo.

Sobre a presença das narrativas orais, ao trazer os personagens do folclore brasileiro na narrativa, a escritora realiza uma atividade muito importante para a literatura, pois ela os adapta e os renova, como no caso da lenda da Mãe de Ouro. Além disso, a sabedoria popular, a memória coletiva da escravidão e da modernidade não são ignoradas em *Água funda*, funcionando como uma peça fundamental no seu desenvolvimento e compreen-

são.

Ruth Guimarães atribui voz ao povo da roça em meio a uma atmosfera fantástica, mas sem se limitar aos elementos mágicos, pois traz nas páginas da obra questões sociais, étnicas e econômicas, abrangendo problemáticas que extrapolam a delimitação local, pois como já anuncia a epígrafe do romance: “Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém apreendeu nada do seu misterioso sentido” (GUIMARÃES, 2018, p. 16).

Referências

CANDIDO, Antonio. Notas de crítica literária - Água funda. **Diário de São Paulo: São Paulo**, 1946.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Nova Fronteira, 2003, p. 7-11.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Martins Editora, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2012.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Ruth Guimarães. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica**. vol. 4, história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 501-514.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Apresentação. In: FERNANDES, Frederico Augusto Garcia (Org.). **Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2013.

GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago ED., São Paulo: Fapesp, 1995.

OLIVEIRA, Ana Paula Cianni Marques de. **Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes**. 2011. Dissertação. (Mestrado em Manifestações Culturais) – Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2011.

PRETI, Dino. **Análise de textos orais**. 5. ed. (Projetos Paralelos: V. 1). São Paulo: Humanitas FFLCH / USP, 2001.

PRETI, Dino. A linguagem literária contemporânea no Brasil. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.

Leitura

Nº 73 Ano 2022

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.