



UFRJ



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

NA CORRENTEZA: MERGULHOS POSSÍVEIS EM *ÁGUA FUNDA*, DE RUTH
GUIMARÃES

Francisco Espasandin Arman Neto

RIO DE JANEIRO
2023

FRANCISCO ESPASANDIN ARMAN NETO

NA CORRENTEZA: MERGULHOS POSSÍVEIS EM *ÁGUA FUNDA*, DE RUTH
GUIMARÃES

Monografia submetida à
Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do
título de Licenciado em
Letras na habilitação
Português e Literaturas da
Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna

CIP - Catalogação na Publicação

A727c Arman Neto, Francisco Espasandin
Na correnteza: mergulhos possíveis em Água funda,
de Ruth Guimarães / Francisco Espasandin Arman
Neto. -- Rio de Janeiro, 2023.
50 f.

Orientador: João Camillo Barros de Oliveira
Penna.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2023.

1. Água funda. 2. Ruth Guimarães. 3. Poética da
Relação. 4. Literatura menor. 5. Literatura
brasileira. I. Barros de Oliveira Penna, João
Camillo, orient. II. Título.

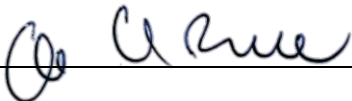
FOLHA DE AVALIAÇÃO

FRANCISCO ESPASANDIN ARMAN NETO
118091197

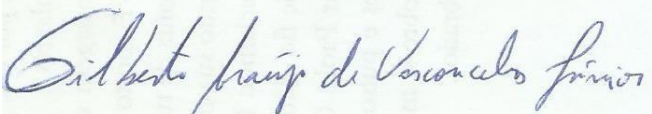
NA CORRENTEZA: Mergulhos Possíveis em Água Funda, de Ruth Guimarães

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português e Literaturas da Língua Portuguesa.

Data de avaliação: 17 / 11 / 2023

 _____ NOTA: 10,0


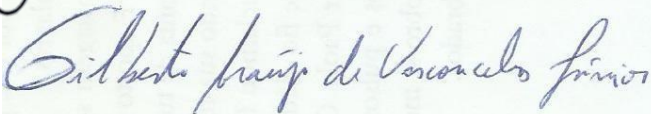
João Camillo Barros de Oliveira Penna – Presidente da Banca Examinadora
Prof. Dr. da Faculdade de Letras da UFRJ

 _____ NOTA: 10,0

Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior – Leitor Crítico
Prof. Dr. da Faculdade de Letras da UFRJ

MÉDIA: 10,0

Assinaturas dos avaliadores:

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, aos meus pais, Dona Yara e Seu Chico, por tudo, hoje e sempre. Jamais teria conseguido nada nesta vida sem o apoio dos dois.

Agradeço ao meu culto favorito, Isabelly Simões, Victor Hentzy e Alvaro Ramos, por serem as pessoas maravilhosas que são e por serem os grandes amigos que a Faculdade de Letras me deu.

Agradeço ao Transcultura por todo apoio e acolhimento. De longe, a experiência mais significativa que eu tive ao longo da graduação. Sem desmerecer outros integrantes, agradeço a estes nominalmente por terem sido muito importantes para mim em minha caminhada: Luana Peixoto, Sara Regina, Rafaela Miranda, Ingrid Ciodaro, Mariana Moreira, Natacha Aquino, Denilson de Souza, Aline Martins, Jade Soares, Aline Santiago, Pablo Rodrigues, Deryk de Almeida e Vinícius Novaes. Obrigado por tudo.

Agradeço à Monitoria de Ciência da Literatura por todo o companheirismo ao longo da graduação. Não citarei nomes para não correr o risco de ser injusto com ninguém – afinal, é uma cambada de gente, risos –, mas tenho certeza de que levarei muitos de vocês para a vida. Vocês sabem quem são.

Agradeço imensamente às pessoas maravilhosas que a Minerva pôs em minha vida. Não quero ser injusto com ninguém, mas não posso deixar de mencionar a Camila Carvalho e a Nandyalla Santos, por todo carinho; a Adrielly Chagas e a Júlia Neves, por terem sido essas parceironas na reta final da graduação; a Rebeca Marques, por ter sido a melhor companheira de estágio que eu poderia ter; a Georgia Ianka, por ser sempre tão querida; e a Amanda Dib, por todo apoio à escrita dessa monografia.

Agradeço a Marília Pereira de Jesus, Pamella Guimarães e Thaís Chagas, amigas que, embora a UFRJ seja um lugar em comum, a vida me trouxa com outros ventos.

Agradeço aos professores, mas em especial ao professor João Camillo Penna por toda parceria e fé no meu trabalho. Professores como você fazem a universidade pública ser o espaço incrível que é apesar de todos os seus problemas.

Todos vocês – e aqueles que infelizmente não mencionei aqui – são, de longe, o melhor que a Universidade Federal do Rio de Janeiro me proporcionou.

Agradeço ao Instituto Ruth Guimarães por mantarem a literatura, a memória e o legado de Dona Ruth vivos. Em especial, agradeço a Júnia Botelho por toda generosidade de sempre.

Obrigado.

RESUMO

A presente monografia tem como objetivo fazer uma análise do romance *Água funda* (1946; 2013; 2018), de Ruth Guimarães, a fim de ampliar as discussões em torno da obra, identificando possibilidades de leitura crítica e, com isso, colaborar com a sua parca fortuna crítica. Na primeira parte desta pesquisa, é feito um levantamento do que se tem produzido a respeito do romance até então. Nas segunda e terceira partes, com maior suporte nos trabalhos de Candido (2014; 2018), Cruz (2011) e Miranda (2019; 2022), fora feita uma leitura da obra a partir dos conceitos de literatura menor, de Deleuze e Guattari (2022) e de Relação, de Édouard Glissant (2005; 2021). Com o suporte de outras chaves de leitura e referenciais teóricos, procurou-se mostrar que o romance de Guimarães ainda tem em si muitas possibilidades de leituras e interpretações, tanto no que concerne a sua narrativa quanto ao seu estilo.

Palavras-chave: Água funda; Ruth Guimarães; Relação; Poética da Relação; literatura menor; literatura brasileira; romance; romance brasileiro; autoria negra; regionalismo; teoria literária.

SUMÁRIO

1. <i>ÁGUA FUNDA</i>, ROMANCE DE RUTH GUIMARÃES	8
2. <i>ÁGUA FUNDA</i>, A LITERATURA MENOR DE RUTH GUIMARÃES	12
2.1 A ligação do individual no imediato-político.....	13
2.2 O agenciamento coletivo de enunciação.....	16
2.3 A desterritorialização da língua.....	25
3. <i>ÁGUA FUNDA</i> SOB OUTRAS PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E CRÍTICO- TEÓRICAS	32
3.1 O tempo espiralar em <i>Água funda</i>	36
3.2 A poética da Relação.....	38
3.3 A poética da Relação em <i>Água funda</i>	41
3.4 A <i>plantação</i> em <i>Água funda</i>	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

1. *ÁGUA FUNDA*, ROMANCE DE RUTH GUIMARÃES

Publicado pela primeira vez em 1946 pela editora Livraria do Globo, *Água funda* (2018) é o único romance publicado por Ruth Guimarães. Na trama, acompanhamos os causos que ocorrem ao longo do tempo e de forma não linear em uma comunidade rural na Serra da Mantiqueira, Sul de Minas Gerais, aos arredores da fazenda Olhos D'Água, tendo como personagens centrais Sinhá Carolina e Joca.

Alinhavando uma ótima narrativa a um trabalho estético feito com muito esmero, *Água funda* é um romance que se debruça sobre o cotidiano dessa comunidade, no qual o realismo se mistura ao fantástico, o medo e o fatalismo se fazem presentes, e ainda temos registros de tempos históricos diferentes, que surgem de maneira espiralar e se confluem, nos dando um vislumbre de aspectos sociais que os permearam. Como bem resume a pesquisadora Fernanda Miranda:

a narrativa é dividida em duas fases. Na primeira, a fazenda é um núcleo escravista típico, com senzala, engenho, casa grande, escravos, senhores e crueldades. É propriedade de Sinhá Carolina, cujas ações protagonizam essa parte da história. Depois que a Sinhá vende a fazenda para a “Companhia”, começa a segunda parte da narrativa, que corresponde ao tempo presente na narração. Agora o espaço onde existia Olhos D'Água se tornara uma usina para beneficiamento de cana de açúcar, e o protagonista da narrativa passa a ser Joca, empregado da usina. Assim, Carolina e Joca vivem em tempos diferentes no mesmo (outro) espaço (MIRANDA, 2019, p. 133).

À época de sua primeira publicação, *Água funda* fora bem recebido. Houve repercussão na imprensa, com notas e resenhas publicadas por nomes como Antonio Candido, Alvaro Lins e Brito Broca, tornando Ruth Guimarães a primeira autora negra a ter projeção nacional, sendo apenas a segunda a escrever um romance – o primeiro após a abolição –, segundo temos informações (MIRANDA, 2019). Antes de Guimarães, a única mulher negra a ter publicado um romance no Brasil fora Maria Firmina dos Reis, com seu *Úrsula*, em 1859. Um intervalo impressionante de oitenta e sete anos. A autora também teve boa acolhida entre seus pares, como Mario de Andrade – que também se tornou seu padrinho e mentor –, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Amadeu de Queiroz, Érico Veríssimo, dentre outros, além de ter feito parte do Grupo do Baruel (BOTELHO; BOTELHO, 2022).

Contudo, apesar de sua importância, *Água funda* e, conseqüentemente, Ruth Guimarães, caíram em esquecimento. Esquecimento que só não foi completo por insistência e esforço de pessoas como o professor Severino Antônio, a pesquisadora

Fernanda Miranda, e, não menos importante, a família de Guimarães – sobretudo, os filhos Júnia Botelho e Joaquim Maria Botelho – que vem fazendo um trabalho importantíssimo visando manter o legado e a obra da autora vivos por meio do Instituto Ruth Guimarães, localizado em Cachoeira Paulista, São Paulo.

Um dos reflexos desse apagamento é que até o momento desta monografia, apenas três edições de *Água funda* foram publicadas. A primeira, como já mencionamos, saiu em 1946 pela Livraria do Globo. A segunda, de 2003, saiu pela editora Nova Fronteira, e a mais recente, de 2018, pela Editora 34. Outro reflexo do apagamento de *Água funda* se faz transparente em sua parca fortuna crítica. Corroborando essa leitura, Fernanda Miranda comenta:

Contudo, não obstante a boa acolhida inicial, logo depois que surgiu *Água funda* ficou submerso em águas paradas. [...] O soterramento da obra pode ser verificado observando sua circulação restrita através do tempo e a incipiente fortuna crítica dedicada à autora. Para verificar tal apagamento, basta observar que a 3ª edição de *Água funda* (Ed. 34, 2018) há um apêndice com o apanhado atualizado da fortuna crítica, totalizando o singelo montante de 27 títulos. Destes, 21 são notas de divulgação publicadas em jornais de 1946 a 1947, principalmente na imprensa carioca, e com menor força na paulista. Isso indica que o livro da escritora estreada foi inicialmente muito bem recebido, ou bem divulgado. No entanto, depois desse momento primeiro, a obra cai em esquecimento profundo. Depois da década de 1940, um novo registro crítico sobre Ruth Guimarães só irá aparecer em 2003, com a publicação do fundamental *Dicionário de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho, que traz um verbete a ela dedicado. Até o momento da redação deste capítulo, consultas nos principais bancos de teses nacionais informam apenas três trabalhos sobre Ruth Guimarães sendo minha tese um deles. Finalizando o cotejo do apagamento da obra, resta destacar que, depois de lançado nos anos 1940, o livro só foi posto novamente em circulação em 2003, quando surge a segunda edição (Nova Fronteira), prefaciada por Antonio Candido. Em 2018, o romance ganhou sua 3ª edição (Ed. 34), com capa de Tarsila do Amaral, sinalizando o contexto modernista em que o romance foi produzido. (MIRANDA, 2019, p. 121-123)

Como exposto por Miranda, há muito pouco a respeito da obra de Ruth Guimarães, não só no que concerne *Água funda*. Nada há sobre seus outros trabalhos, seus livros de contos e de não ficção, que, felizmente, desde então, começaram a ganhar novas edições, ainda que por editoras pequenas e com baixa circulação. E, parafraseando Miranda, até o momento da redação desta monografia, muito pouco mudou. No que tange à academia, além da sua tese, transformada em livro pela editora Malê – *Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859 – 2006)* – publicado em 2019, só encontramos outro trabalho além dos mesmos que Miranda menciona no trecho acima citado. A saber, o primeiro desses trabalhos a que a pesquisadora também se refere é a dissertação de mestrado de Sônia Nickel André, intitulada *A trajetória da Mãe de Ouro*

na *literatura gaúcha* (2006), que, apesar de analisar a versão de Guimarães da lenda, não se dedica exclusivamente ao trabalho da autora; o segundo, também uma dissertação, é completamente dedicada ao romance de Guimarães. Sob o título, *Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes* (2011), Ana Paula Marques Cianni de Oliveira investiga os conceitos de cultura e identidade por um viés culturalista, embora tenha Mikhail Bakhtin como uma de suas principais referências. E o que encontramos além desses chama-se *O Grupo da Baruel e a intelectualidade paulista nos anos 1940*, defendido em 2017 por Silvio Cesar Tamoso D’Onofrio, e que como é possível inferir pelo título, também não pesquisa com exclusividade a obra ou vida de Ruth Guimarães. Também temos notícia de uma tese de pós-doutoramento publicada por Alckmar Luiz dos Santos na Université Sorbonne Nouvelle, na França, sob o título *Récit et Prophétie chez Ruth Guimarães*, mas a que não tivemos acesso. Contudo, já perto do final da escrita desta monografia, tomamos conhecimento de que Júlia Batista Bernardes Farias, mestranda em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), tem feito suas pesquisas acadêmicas em torno do romance, embora ainda desconhecamos qualquer publicação de sua autoria. Até o momento, a única outra pesquisa acadêmica em torno da obra de Ruth Guimarães em andamento que temos ciência. O que é muito pouco.

Ainda sobre o reflexo da escassa fortuna crítica ocasionado pelo apagamento que *Água funda* sofreu, muito do pouco que se tem sobre a obra tende a discorrer a respeito dos mesmos pontos. Ora gira em torno de aspectos mais biográficos de sua autora, ora se prende à ideia regionalista que, não raro, é atribuída ao romance – até porque a própria Ruth Guimarães costumava olhar para seu trabalho por essa perspectiva. Contudo, esses olhares, por mais importantes que sejam, deixam passar em branco diversos outros aspectos formais e estéticos presente em *Água funda*. É o que vemos, por exemplo, quando Brookshaw afirma que

Água funda (1951) [sic], de Ruth Guimarães, é essencialmente um romance documentário-social com tons românticos, tendo por cenário a zona rural de Minas Gerais e mantendo a tradição de ficção regionalista do Brasil. Assim, Dantas e Guimarães, evidentemente escritores negros, não parecem comprometidos em defender ou projetar a sua raça em seus romances. (BROOKSHAW, 1983, p. 203-204)

Como muito bem nos lembra Miranda (2019, p. 131), “cabe destacar o texto de Adélcio de Souza Cruz, [...] no qual a autoria negra de Ruth Guimarães é brilhantemente pensada como território de fala do romance pela primeira vez.” Vejamos:

Apesar de todos os avanços feitos pelas pesquisas sobre a escrita e a arte afro-brasileira, os efeitos da *color blind society* – sociedade cega à sua própria cor, em tradução minha – parecem continuar atuando como barreira eficaz nas leituras feitas sobre esse romance. Os traços e fragmentos das culturas africanas da diáspora encontram-se presentes na narrativa, ora com maior destaque ora sob a forma de fragmentos quase imperceptíveis. O texto foi classificado por Candido (2003), Brookshaw (1983) e Mott (1989) como “regionalista” e repleto de referências da cultura nacional e popular. É justamente esta expressão guarda-chuva da “cultura nacional e popular” que deve ser esmiuçada, para revelar os vestígios de vozes relegadas ao esquecimento. Ao contrário da epígrafe que abre o romance, é possível apreender o “misterioso sentido” dos preciosos fragmentos que compõem a afro-brasilidade. Ainda que a narrativa seja perpassada pela “interpretação popular-erudito”, isso não é suficiente para sepultar completamente as marcas da afro-brasilidade.

O desafio é revelar esses traços herdados das culturas negras encobertas por uma escrita ocidental, nacional-popular e moderna. E já devo definir o que denomino tal tipo de narrativa: é aquela vinculada quase exclusivamente ao modo ocidental de narrar, a prosa escrita que se aproveita das milenares narrativas da oralidade e lhes oculta o crédito. Isso não invalida a leitura – com lentes voltadas para os fragmentos afrodescendentes – do livro da escritora do Vale da Paraíba, pois nele, em diversos momentos, e muitos deles decisivos para a construção da história apresentada, a voz afro-brasileira se insinua a partir da letra ocidental.

Água funda se realiza no espaço literário retirado do sítio por excelência da diáspora africana nas Américas: o latifúndio monocultor. Ali, a escravidão fornece todo o capital econômico para as futuras transformações sofridas pela fazenda que dá nome ao romance [sic]. Ainda irá demonstrar também, através de hábeis narradores, a assimilação e o apagamento de identidades devoradas pelo processo de construção da nacionalidade brasileira. A primeira edição do livro se dá justamente pouco antes do momento em que o Brasil seria apontado, pela então recém-criada ONU, como modelo de convivência pacífica de diversas etnias, a tão decantada “democracia racial”. Entretanto, a *color blind society* não dá tréguas e revela os paradoxos dessa pseudodemocracia.

[...]

Como se vê, a análise do romance de Ruth Guimarães tem se fixado apenas na vertente folclórica e de cultura popular – tendências assumidas pela própria autora. Contudo, *Água funda* pede outra leitura, não pelo simples fator epidérmico, e sim pela riqueza impressa nas manifestações culturais de etnias que compõem o “povo brasileiro”. Tais elementos estão representados também na narrativa do romance, dentre os quais podemos perceber a contribuição das culturas africanas aqui aportadas. O título metáfora do romance já insinua que os mortais são como canoas que apenas agitam a “superfície” da vida e poucos deles serão capazes de alcançar, através dos segredos ocultos nos nomes [...] a profundidade das experiências. O texto de Ruth Guimarães traz uma marca que percorre toda a narrativa. E o faz num movimento diverso: parte do relato de uma voz narrativa cujo ponto de vista não é, definitivamente, apenas ocidental. (CRUZ, 2011, p. 502-504)

Isso tudo posto, pretendemos com este trabalho apresentar outras perspectivas e possibilidades para a leitura de *Água funda*. A partir de uma pesquisa teórico-bibliográfica, almejamos mostrar que as análises do romance não se esgotam pelo pouco que fora produzido até então. Para tanto, dividimos este trabalho em três momentos, sendo o primeiro deles esta introdução que visa localizar a situação crítica em torno da obra.

Depois, em seu segundo momento, fazemos uma leitura do romance a partir do conceito de literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2022), cuja aproximação com a obra de Guimarães – mesmo que com alguns distanciamentos – nos faz sentido. E por fim, numa espécie de soma e contraponto, propomos outro olhar para *Água funda*, a partir de outros referenciais teóricos, neste caso, autoras e autores negros – em especial Édouard Glissant (2005; 2022) e seu conceito de Relação –, pois acreditamos, assim como Cruz argumenta no trecho acima citado, que, ao nos voltarmos para um objeto de crítica cuja autoria não é branca, se faz necessário que o pensemos a partir de uma outra perspectiva crítico-teórica e estética, pois há signos e códigos que passam ao largo do repertório das perspectivas hegemônicas. Além de Glissant, Deleuze e Guattari, também nos apoiamos nas contribuições de outros autores, tendo mais proeminência, além dos já citados Fernanda Miranda (2019; 2022), Adélcio de Souza Cruz (2011) e Antonio Candido (2018), nomes como Toni Morrison (2019), Zadie Smith (2010), Edimilson de Almeida Pereira (2022), Leda Maria Martins (2002), Enilce Albergaria Rocha (2012; 2019), Tatiana Salem Levy (2011), Norman Friedman (2002), Walter Benjamin (2018), Roland Barthes (2012; 2013), Malcom Ferdinand (2022), Grada Kilomba (2019), James Wood (2012), Karl Erik Schollhammer (2001), Conceição Evaristo (2020), Ligia Chiappini Moraes Leite (1989), e a própria Ruth Guimarães (1996; 2013; 2014).

2. ÁGUA FUNDA, A LITERATURA MENOR DE RUTH GUIMARÃES

O conceito de literatura menor, cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em ensaio sobre a obra de Franz Kafka, *Kafka: por uma literatura menor* (2022), nos parece muito interessante para começarmos a pensar o romance de Ruth Guimarães. Acreditamos nisso pois as três características que esses autores apontam como inerentes a uma literatura menor se aplicam a *Água funda*, nos ajudando a abrir os caminhos para pensar seus aspectos formais. E essas características “são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 39). E é sobretudo essa primeira característica que nos interessa aqui.

De modo simples e direto, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 35). E como coloca Przybycien (1994, p. 136), “esta, entretanto, não deve ser entendida como menos importante ou de menor valor estético, mas como uma manifestação literária

que subverte a língua oficial”. Mas antes de nos debruçarmos sobre essa característica com mais atenção, lancemos luz as outras duas particularidades que nos ajudam a compreender uma literatura como *menor* em diálogo com o romance de Guimarães, até porque, como veremos, a todo momento essas três características tomam forma de maneira concomitante, sempre se entrecruzando, em confluência.

2.1 A ligação do individual no imediato-político

Segundo Deleuze e Guattari (2022), nas literaturas menores tudo é político. Para esses autores,

nas “grandes” literaturas, ao contrário, *o caso individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outros casos não menos individuais, o meio social servindo de meio ambiente e de pano de fundo de maneira que nenhum desses casos edipianos é indispensável em particular, absolutamente necessário, mas que todos “fazem bloco” em espaço largo. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, quanto toda uma outra história se agite nela. É nesse sentido que o triângulo familiar conecta-se aos outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que determinam os valores deles. (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 36)

Em *Água funda*, esse elemento que conecta o individual no imediato-político se faz presente ao longo do romance. No geral, é a partir de Joca e Sinhá Carolina, as personagens centrais da narrativa, que essa característica toma melhor forma. Ambas estão imbricadas em contextos muito maiores do que si próprias, e, portanto, se tornam pontos de fricção que fazem com que os componentes políticos estejam presentes na economia da obra. E isso acontece pois, como afirma Schollhammer (2001, p. 63), “o espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social”. Vejamos isso mais de perto com alguns exemplos.

Logo no início do romance somos apresentados a Sinhá Carolina. Em meio ao que nos é dito a respeito da personagem no primeiro capítulo, há uma informação importantíssima: o fazendão de sua propriedade 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 senzala” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). “A casa-grande pode-se dizer que é de ontem. Tem pouco mais de cem anos e ainda dura outros cem” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). E como é dito no romance, “a casa é assombrada pelo terreirão, onde os negros

morriam debaixo do açoite” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). E se no momento da narração, o “tempo de escravo já passou” (GUIMARÃES, 2018, p. 42), no momento narrado ele ainda se faz presente – a certa altura, um capataz pergunta a Sinhá Carolina: “não é melhor comprar o marido dela também, Sinhá?” (GUIMARÃES, 2018, p. 21). Esses detalhes só reforçam o peso que o pronome de tratamento que compõe (esse) seu nome – Sinhá Carolina – carrega em si. E como bem se sabe, a escravidão foi um elemento violento e decisivo para a formação do Brasil. E o *status* e a fortuna de Sinhá Carolina têm origem nessa realidade. E essa realidade, que ocupa a primeira parte da narrativa, mesmo a sua presença sendo sutil, ou nas entrelinhas, circunda a realidade social da comunidade que compõe a obra.

Mais à frente no romance, mais precisamente no quarto capítulo, temos a chegada da Companhia na história. Esse evento transforma a realidade de muitas pessoas que vivem na região onde o romance se passa. Primeiro porque ela se localiza onde um dia foi a Fazenda Nossa Senhora de Olhos D’Água, a fazenda de Sinhá Carolina, não deixando de ser uma fazenda, mas mudando a sua função social, e depois por promover uma outra experiência aos trabalhadores do lugar. Esses, acostumados a outro trato de seus patrões, se maravilham com a maneira pela qual são tratados pelo seu novo chefe.

“Quem fez, disto, isto que se vê, pode muito. Preciso de alguns conselhos para trabalhar. Quero que me ensinem a trabalhar como trabalharam, para tornar ainda mais bonita a nossa Fazenda. Que é que podemos fazer, de melhoria, para começar? Quem quiser falar, pode subir aqui.”

Nunca ninguém tinha dado essa confiança à caboclada xucra. Nunca tinham perguntado o que era bom fazer. Só mandavam fazer o que pensavam que era bom. Se prejudicasse os camaradas, paciência! Alguém tinha que sofrer. E, se alguém tinha que sofrer, que fossem esses caboclos rudes, que nunca tinham feito outra coisa mesmo e já estavam acostumados.

Agora iria ser diferente. Cada um era interessado. Cada um tinha direito de ter uma opinião e podia dar opinião. O chefe tinha chamado os camaradas de amigos. E cada camarada iria mostrar como sabia ser amigo.

Então tudo floresceu, como floresce a baixada, quando chega setembro.

Porque — guarde isto! — porque o homem, por mais ignorante que seja, por mais cego, por mais bruto, gosta de ser tratado como gente. (GUIMARÃES, 2018, p. 56)

No excerto acima podemos observar como um simples “ser tratado como gente” tem poder de mobilizar essas personagens – aqui abstratas, sem serem nominadas, mas todas pertencentes à comunidade que, como já vimos, é elemento imprescindível do romance. Ao fazer com que essas personagens sintam-se respeitadas e pertencentes àquele ambiente, “o chefão, o dono, o mandachuva de tudo”, os estimula a se engajarem em prol da Companhia. E tal engajamento se mostra um fator crucial para o seu sucesso. Tudo

começa com a “bugrada” sendo chamada de amigos; depois, neles sendo inflado o espírito da cooperação.

“Meus amigos.” — Veja, moço, o chefão, o dono, o mandachuva de tudo, chamando essa bugrada de amigos. — “Meus amigos: estamos aqui para lutar lado a lado, ombro a ombro, como iguais. Eu sei que todos aqui são homens de bem. Vamos, juntos, fazer grandes coisas. Vamos, juntos, tocar para frente, com vontade. Eu espero muito de vós. Eu darei, da minha parte, tudo o que puder. Moçada! Isso se chama cooperação.” — Bateu a mão aberta na gradinha da varanda. — COOPERAÇÃO. Todos trabalhando para o bem-estar de cada um. Vamos fazer isto aqui, nesta Fazenda. Graças a nós, Olhos D’Água ainda vai dar muito o que falar. E não quero ganhar sozinho. Quero que todos ganhem. Estou orgulhoso de possuir esta fazenda. É uma beleza!” (GUIMARÃES, 2018, p. 55).

O que também tem efeito sobre os trabalhadores da fazenda, levando-os a um “entusiasmo louco” na hora de pôr a mão na massa, é o fato de reconhecerem no chefe, o Velho, um igual. Isso se dá porque ele não se esquivava nem dos trabalhadores nem da labuta. Ele não respeitava chuva e “ia em pessoa ver como estavam plantando. Arranjava um chapéu de palha, arregaçava as calças de casimira, tirava o paletó e lá ia” (GUIMARÃES, 2018, p. 58). Também

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?

O Velho gostava. Ia cedo. Ainda o céu estava estrelado e os galos não tinham parado de cantar, ele chegava.

— Bom dia, moçada!

— ‘m dia!

E o serviço começava. Só se escutava o barulho das enxadas batendo no chão. Na hora do almoço, quando todos largavam e sentavam no chão, para abrir a matula, ninguém se avexava de conversar, de rir, de contar história, perto do Velho. O Velho era um de nós. Estava ali, estava trabalhando. (GUIMARÃES, 2018, p. 58-59)

E foi assim que a Companhia se fez presente, e prosperou, durante cinquenta anos, na comunidade de Olhos D’Água.

Para não nos alongarmos demais neste tópico, falemos de Joca. Figura conhecida no universo ficcional de *Água funda*, o rapaz é protagonista de uma situação delicada. Em algum momento da narrativa, “abusante como ele só” (GUIMARÃES, 2018, p. 115), Joca, ao ouvir a respeito da Mãe de Ouro, numa roda de amigos, não só faz pouco caso como desdenha da entidade. A ver:

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.

Quase na madrugada, em junho. Tudo escuro como breu. Só o céu estava claro, estrelado que era uma boniteza. 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 beijo 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 abuse...

Ele agravou a mãe de ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque, se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse. (GUIMARÃES, 2018, p. 115)

Joca, que já tinha passado um susto com a Mãe de Ouro no sexto capítulo achando que era coisa de sua futura esposa, Curiango, talvez tenha selado o seu destino. E, “bem mais tarde, com o enfeitiçamento da Mãe de Ouro, Joca pegou a andar, feito judeu errante” (GUIMARÃES, 2018, p. 126). Acontece é que esse encantamento que a personagem sofre é um elemento que traz uma camada mais profunda e ambígua ao romance, até por se relacionar, de certa forma, com o destino de Sinhá Carolina: ambos enlouquecem. E isso não só abre a possibilidade de lermos o romance a partir dessa chave, indo além do que a primeira camada que o sobrenatural – seja ele maravilhoso, fantástico, animista etc. – presente na história nos traz, mas também nos apresenta mais um exemplo no qual o privado e o público, o íntimo e o social têm suas divisas desmanteladas. O estado de Joca passa a ser visado por todos, gerando manifestações diversas; Sinhá Carolina, outrora famosa por sua riqueza e posição, passa então a ser conhecida tanto como Choquinha quanto Nhá Baldeação, depois de ser lesada e abandonada em Soledade pelo moço do Limoeiro após ter vendido a sua fazenda, sendo que só o narrador, Deus e outra personagem, o Vicente Rosa, sabem que Choca/Nhá Baldeação é Sinhá.

2.2 O agenciamento coletivo de enunciação

Em breve comentário a respeito do ensaio de Deleuze e Guattari, Tatiana Salem Levy diz que “ao caminhar em direção ao impessoal, a literatura marca seu índice de coletividade” (LEVY, 2011, p. 47). Mas como podemos reconhecer esse elemento ao nos voltarmos para o romance e o que está em seu interior, pensando o seu projeto estético?

Pois bem. Acreditamos que possamos começar esta resposta retomando um dos exemplos que já trouxemos aqui, o da Companhia. Como vimos, no capítulo em que há uma dedicação maior a ela, o narrador trata daquele contexto de maneira coletiva, sem personalização ou foco em alguma personagem – com exceção do Velho, pois ele funciona como um objeto direto e não um sujeito. Como já mencionamos, as personagens que têm suas vidas afetadas são abstratas e, em momento algum, chamadas pelo nome. Ao narrar o episódio dessa maneira, Guimarães provoca esse senso de coletividade, como se toda a “bugrada”, agora alçada à condição de amigos, experienciasse aquela nova realidade da mesma forma. É uma generalização, mas que nos dá uma ideia de como as coisas começaram a se desenrolar.

Um outro elemento que traz à baila a questão da coletividade é o “povo”. Vejamos o que Miranda diz a respeito:

No romance, a palavra “povo” diz respeito a uma instância coletiva de enunciação – ou seja, está ligado a atos de fala/escuta. O povo, na forma como está construído na ficção, é uma boca sem corpo, mas como materialidade, e que guarda um conhecimento. Tendo em vista que quando essa boca fala está *comunicando um texto silenciado*, ela representa a voz da alteridade: presente, visível, e sem anuência do narrador – essa voz fratura a autoridade que ele possui, enquanto demiurgo do mundo que narra. A instância enunciativa do povo ativa, na diegese, uma *voz limiar*: assim entendida a partir do que Walter Mignolo chamou o *pensamento liminar*, enunciação que revela uma “gnosiologia poderosa emergente” (MIGNOLO, 2003, p. 35 *apud* MIRANDA, 2018, p. 137)

Vale ressaltar que a pesquisadora faz uma nota com a compilação de vários trechos no qual Guimarães dá voz a esse “povo” no romance. Acreditamos ser oportuno reproduzi-la aqui:

“Soube da boca do povo” (p. 20); “O povo fala demais” (p. 20); “O povo que só está dando com a língua nos dentes, começou num diz que diz...” (p. 21); “O povo é quem diz” (p. 67); “O povo daqui, que era muita gente, comentou:” (p. 94); “Quem é que pode com a língua do povo?” (p. 143); “Pode o povo dizer...” (p. 147); “O povo é que fala e eu não acredito que fale certo. Mas não custa tomar cautela” (p. 156); “Este povo é linguarudo, que não tem jeito” (p. 157). (MIRANDA, 2018, p. 137)

Isso tudo vai de encontro ao que Levy (2011, p. 47), a partir de Deleuze, afirma, de que “a literatura não é negócio de uma individualidade, mas o negócio de um povo”. E evoca o filósofo francês:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, ao menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (DELEUZE apud LEVY, 2011, p. 47)

E, com suas próprias palavras, acrescenta:

Observa-se assim que o movimento do escritor consiste justamente em abrir mão de sua intimidade em prol do povo. Somente se sair de si, se se colocar no fora do mundo, no fora da linguagem, é que ele conseguirá fazer uma revolução de valor coletivo. Quanto mais o escritor participa da narrativa, maior é a distância entre o *eu* e a palavra. Quanto maior a distância do *eu*, mais livre, mais sem limites, o movimento da literatura. Aproximar-se do fora significa sair do *eu* e de seus abismos, libertar-se do *eu* e de seu medo da morte. A vida do indivíduo dá então lugar a uma vida impessoal: o *ego* está aqui disperso, dissolvido rachado. (LEVY, 2011, p. 47-48)

Há também a praga, evento que já mencionamos por alto neste trabalho. Este episódio se dá no capítulo nove, quando uma personagem chamada Mané Pão Doce reaparece na comunidade. Ela reapareceu “num estado que dava dó. Coitado! Só pele e osso. Só, não. Pele, osso e pereba. Tinha pereba até na cabeça” (GUIMARÃES, 2018, p. 95). O que se sucedeu foi que Mané Pão Doce fora seduzido para ir para o sertão trabalhar, deixando sua vida simples, mas feita, e caindo numa situação análoga à escravidão. Acontece que no capítulo anterior a esse, um homem aparece em Olhos D’Água tentando induzir os homens a largar tudo e ir para o sertão, nas mesmas circunstâncias. Joca, inclusive, assinara o contrato para tanto. Decidiram então castigar o tal homem. “Pensavam que queriam só dar um susto no homem. Qual o quê! Amarraram o coitado numa corda, como animal, e foram arrastando” (GUIMARÃES, 2018, p. 101).

Pois não teve perdão. Foi jogado no banheiro, cheio de remédio de matar carrapato.

O homem estava com o corpo todo lanhado, queimado, já se abrindo em fendas, brotando sangue e escorrendo água suja. Ajoelhou no chão de cascalho e terra vermelha, forrado de gravetos, gretado por causa de seca, esburacado de casco de burro, com folhas e pontas de cana espalhadas. Com o esforço, o sangue escorreu dos joelhos. Lágrimas corriam dos olhos dele, como água das nascidas. Ajoelhou, e clamou, rilhando os dentes:

— Maldita gente! Maldita hora 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!

Chegou a espumar de ódio.

— Que desça o atraso aqui e nada mais vá por diante!
 No fim, nem falar mais podia. Só uivava. Uivava que nem cachorro louco, com a boca cheia de espuma e de terra. Pensaram que tinha ficado louco.

— Levante! Vá-se embora!
 — Eu vou. Fiquem com a sua terra maldita! Desgraçados!
 — Ande! Vá-se embora!

Deram um empurrão nele. O homem caiu de uma vez, levantou cambaleando como um bêbado e tornou a cair.

— Gente amaldiçoada! Amaldiçoados! Cadelada de Satanás!...

Os que tiveram dó, no começo, perderam a paciência. Começaram também a bater com as mãos duras de calo, ásperas, mãos que pareciam solas, nas costas lanhadas do homem.

— Vá-se embora, boca suja!
 — Saia daqui, maldiço!
 — Saia daqui, praguento! Saia! Saia!

O Bugre, que é um homem às direitas, afastou o pessoal e achegou-se.

— Levante.

Pegou no braço dele, sem dizer mais nada, e foram andando. Lá em cima, quase na virada da serra, o Bugre, carão fechado, como sempre, apontou para baixo:

— O caminho é esse. Vá direto, que vai dar em Maria da Fé. Suma!
 Então o homem encarou bem nele e gritou:
 — Tu hás de ser o primeiro, bugre do inferno!

(GUIMARÃES, 2018, p. 101-103)

A partir de então, as coisas começaram a desandar por toda a comunidade. “Foi a praga. Pois ia tudo correndo tão bem” (GUIMARÃES, 2018, p, 103), diz o narrador-testemunha. E ele continua: “Que descem uma sova naquele desgraçado, vá. Que dessem um tiro, já digo. Ele veio aqui perturbar, tinha que levar o dele. Mas jogar o homem no banheiro de gado, como boi bichento!... Não. Isso não é coisa que se faça para um cristão” (GUIMARÃES, 2018, p, 103).

Como consequência, alguns eventos – que têm em si um toque sobrenatural– se sucedem. Não entraremos em seus detalhes, mas a saber, foram: a morte do Bugre; o assassinato de Cecília por seu marido, Antônio Olímpio, tendo o filho do casal sido encontrado desesperado ao lado do corpo da mãe; e o triste fim de Bebianio, que ao trocar de função com Joca na usina onde trabalhavam, se envolve num acidente, sendo tragado pela caldeira do lugar. Todos esses eventos ocorrem no décimo quarto capítulo do romance. Capítulo no qual também sabemos o destino de Sinhá Carolina, que como também já tratamos neste trabalho, num primeiro momento é abandonada em Soledade pelo moço do Limoeiro, depois passando a vagar pela cidade e ficando conhecida como Choca e Nhá Baldeação. Contudo, quando as coisas desandam mais ainda, é dito que a morte não é castigo. “Deus que poupou o Joca, à toa não foi. Alguma coisa ele tem que pagar, já que a praga caiu mais nele do que nos outros” (GUIMARÃES, 2018, p. 126). E como vimos, Joca de fato paga o preço, pois é dono de destino cruel. Por fim, toda essa

casualidade, que se repete ao longo do romance, vai de encontro com a proposta do realismo maravilhoso – embora não queiramos aqui dizer que esse conceito dê conta de explicar esse aspecto que foge ao que é mundano presente na obra, deixemos claro –, pois, conforme afirma Chiampi (2015, p. 64), “muitas vezes, a casualidade interna do relato que justifica o impossível em ótica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve em ação.” Não à toa, o narrador diz que “as coisas, quando têm que acontecer, tem muita força” (GUIMARÃES, 2018, p. 154).

Contudo, o aspecto formal que nos parece melhor representar esse agenciamento coletivo presente no romance, também nos soando o mais interessante, é a voz narrativa.

Ao se pensar a respeito do narrador de *Água funda*, há algo bem interessante que salta aos olhos. Guimarães o constrói de modo que o faz ter bastante intimidade com as histórias que irá narrar. Para tanto, recorre a alguns procedimentos a fim de alcançar esse resultado. Olhemos para esses procedimentos com cuidado.

O primeiro ponto que gostaríamos de abordar a respeito do narrador do romance tem a ver com a escolha estética que a autora faz para criá-lo. É perceptível que seu narrador possui certa confiabilidade para contar os fatos narrados. Essa confiabilidade se dá a partir da já mencionada intimidade que o narrador tem com as histórias. E essa intimidade não é perceptível apenas pelas histórias contadas em si, mas também pela forma como ele as narra. Fica claro que para que isso funcione de tal forma no romance, Guimarães faz da linguagem – elemento ao qual daremos mais atenção no próximo subcapítulo – um aspecto formal importante para conferir o máximo de credibilidade ao seu narrador.

Em *Água funda* a fala caipira se faz presente a todo tempo na voz narrativa. E essa escolha acaba por caracterizar certa oralidade presente na mesma, o que por vezes faz parecer que o narrador está contando essas histórias diretamente a alguém (o que no caso de *Água funda* é o que acontece; comentaremos mais à frente), e com isso, corroborando a percepção de intimidade que origina a confiabilidade do narrador. Vejamos:

Uma festança de arromba. Sei dizer que o casamento foi numa quinta-feira e na outra quarta-feira ainda estavam festando. No último dia, mandaram vir fogueteiros de fora e fizeram figuras com fogos, na beira do ribeirão dos Mota. Não é mentira. Está aí Seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova. (GUIMARÃES, 2018, p. 19).

Sinhô tinha saído cedo, a cavalo.
— Carolina!

Apareceu montado e ficou por baixo da janela do quarto. Aquela. Olhe daqui. A paineira já existia e devia estar florida. As andorinhas que vêm voltando não se sabe de onde para estes beirais encardidos, vinham voltando também. Antes disso, a paineira floresce e as andorinhas vão e voltam. Engraçado! As coisas mais bonitas são as mais repetidas e a gente nem percebe. Deus, mal comparando é como o Zé da Lucinda com a violinha dele. O Zé toca tudo o que aparece. Mas do que ele gosta mesmo é de uma toadinha só, repenicada no machete, uma coisinha à toa, sem mudança, sem floreado, cantiga mole e gostosa pra noite de lua. (GUIMARÃES, 2018, p. 23).

Os trechos acima são bons exemplos das escolhas de Guimarães. Eles acontecem por meio da voz do narrador do romance. Não são, portanto, trechos de falas ou diálogos. São exemplos do modo como narra. Essa sensação de caso contado a alguém – no caso, a nós, leitores – faz com que a intimidade desse narrador, não só com as histórias, mas também seus interlocutores, seja reforçada. É o que vemos, por exemplo, na expressão “sei dizer”, e nos dois últimos períodos do primeiro fragmento, “Não é mentira. Está aí Seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova”, ou no segundo fragmento com “Aquela. Olhe daqui.” Esses exemplos nos mostram como a autora, ao recorrer à essas necessidades de justificação típicas de quem está contando algo diretamente à outra pessoa e quer garantir a sua credibilidade, esteja este alguém a contar sendo posto em dúvida ou não, não só evidenciam essa relação com um ouvinte – que também se apresenta ao longo do romance com o substantivo “moço” usado pelo narrador –, como também reitera o caráter oral de sua prosa. E toda essa oralidade é o que Walter Benjamin acredita fazer parte das melhores narrativas. Segundo o autor:

A experiência que anda de boca em boca é a fonte a que foram beber todos os contadores de histórias. E entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se afasta do discurso dos muitos contadores de histórias anônimos. (BENJAMIN, 2018, p. 141).

Uma coisa que fica clara a respeito do narrador de *Água funda* é que ele é uma espécie de testemunha das histórias que ocorrem no romance, ora narrando em primeira pessoa, ora narrando em terceira. Com isso, é possível lembrarmos de James Wood (2012, p.18), que diz que “a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável do que não confiável, e a narração 'onisciente' na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente”. Para este autor, a confiabilidade do narrador em primeira pessoa acontece porque os códigos em torno dele nos fazem compreender o contexto de sua narração. É um artifício técnico do autor. Por outro lado, ele defende que a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto tende a parecer. Isso pode até fazer sentido, contudo, a narração em terceira pessoa de Guimarães não descredibiliza seu narrador. Sobretudo, por

ter esses momentos em que ela é feita em primeira pessoa. Além do mais, o narrador de *Água funda* não é onisciente, como tampouco esconde a sua parcialidade. Todavia, vale lembrar que, para Wood (2012), o que o romance faz é nos ensinar a ler o narrador. Portanto, é possível dizer que a confiabilidade do narrador de Guimarães é justificada justamente pela escolha das perspectivas que a autora adota para narrar as suas histórias. O que também ajuda a explicar o grau de intimidade de seu narrador para com as histórias que busca contar.

Passamos então para os aspectos técnicos da construção do narrador de *Água funda*, já que nesse ponto isso requer um pouco mais de atenção pois a construção do narrador do romance é um tanto quanto intrincada.

Como já apontamos, em *Água funda* acompanhamos algumas histórias que acontecem em torno da antiga fazenda Olhos D'água, que vão dos tempos da escravatura até à modernidade, tempo no qual a narração acontece. E dentre tantos personagens, dois são centrais: Sinhá Carolina e Joca. Com isso, a narração não segue um fluxo contínuo. Ela acontece de modo não linear e, como já mencionado, de forma não parcial. E ao longo do romance é possível que o leitor se pergunte: mas quem é esse narrador? A verdade é que não sabemos. Um narrador anônimo, portanto. Mas esse questionamento é passível de acontecer porque não raro temos indícios de que esse narrador é alguém que vive naquela região e conhece bem os causos que narra. O que também é possível inferir pela linguagem pela qual Guimarães escolhe para sua voz narrativa. Isto posto, num primeiro momento, podemos imaginar que esse é, segundo as categorizações de Norman Friedman, seguindo a tipologia do narrador elaborada por ele em seu ensaio “O ponto de vista na ficção” (2002), um narrador autor onisciente intruso, que conforme Leite muito bem sintetiza, é o tipo de narrador que,

tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE, 1989, p. 26-27).

Esta definição em muito contempla o narrador de *Água funda*. Contudo, e até mesmo corroborando algo já mencionado, há outra categorização de Friedman que casa

muito bem com o narrador composto por Guimarães, que é o narrador-testemunha. Recorramos mais uma vez a Leite, que também faz uma ótima síntese dessa categoria:

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do "eu" como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê. (LEITE, 1989, p. 37-38).

Ora, essa categorização veste muito bem o narrador de *Água funda*. Embora a história do romance seja majoritariamente narrada em terceira pessoa, há trechos em que o narrador se vale da primeira pessoa. Isso acontece nos momentos – conforme já adiantamos – em que o narrador fala diretamente a seu interlocutor. Segundo Miranda,

a narrativa simula uma conversa entre o narrador e um ouvinte elíptico, o “moço”. Durante essa conversa, transmite-se a experiência de uma vida (de um tempo, de um lugar). Assim, enquanto o tempo da narração envolve a duração da conversa entre narrador e narratário, o tempo da narrativa abrange a vida das duas personagens principais: sinhá Carolina e Joca, que, a rigor, vivem em tempos diferentes. (MIRANDA, 2019, p. 134).

Contudo, e até mesmo fazendo uma leitura diferente de Miranda (2019) e Candido (2018), o narrador de *Água funda* não é onisciente como ela comenta em seu trabalho e ele em seu prefácio à obra. Nesse entre lugar entre a primeira e a terceira pessoa, e entre a intrusão e a testemunha, há momentos em que ele demonstra nem tudo saber. É o que podemos ver nos trechos a seguir:

Não respondeu. Ficou de cara virada, até o Vicente ir-se embora. Não afirmo que chorou, porque não vi. Estava com o rosto do lado da parede e a casa não era bem iluminada: havia uma lâmpada de 25 velas no quarto e uma ainda mais fraca na cozinha. Não vi. Mas, pra mim, ele estava chorando. Não, que é duro, para um homem de vergonha, apanhar e ficar quieto. (GUIMARÃES, 2018, p. 142-143).

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. (GUIMARÃES, 2018, p. 154).

Como podemos ver nos excertos acima, o próprio narrador assume o seu desconhecimento a respeito de alguns fatos. No primeiro trecho, isso fica evidente pelo período: “Não afirmo que chorou, porque não vi”; no segundo, já no primeiro período: “Não sei se já morreu, moço”. Logo, é possível concluir que o narrador de *Água funda* não é onisciente mesmo que tenha em si características de um narrador onisciente intruso. Contudo, é essa imbricação entre essas duas categorias de narradores que o compõem que faz dele um narrador único e tão eficiente para o romance.

E se para nós parece claro que o narrador de *Água funda* não é onisciente mesmo resvalando tal tipo de narrador, para Adélcio de Souza Cruz o narrador criado por Guimarães é na verdade *narradora* e, como diz, com uma perspectiva das “navalhas verdes”. Conforme argumenta,

a voz narrativa por ela escolhida é feminina e negra/afrodescendente. O índice que nos fornece a base para tal afirmativa é a permanência do olhar da narradora sobre os acontecimentos que vão transformando a vida de “sinhá”, bem como daqueles que viviam sob a sua influência e, portanto, orbitavam ao seu redor. A modernidade chega, entretanto permanece a “sinhá” – mesmo que apenas uma mera sombra – e os “rastros/resíduos” dos ex-escravos e agregados.

A voz que percorre as paredes da casa-grande e recria o retrato da sinhá pode ser aquela pertencente a uma das escravas – ou ainda a alguma descendente destas – muito próximas da casa-grande. Pode-se pensar também nas mucamas, escravas escolhidas a dedo exclusivamente para o serviço doméstico. Essa voz permanece como guia soberana, pois todos os acontecimentos não escapam à sua ótica ferina e, quando necessário, apresentam-se sob o manto de certa imparcialidade, possibilitando ainda, nos momentos que julga essencial, uma intervenção para realçar outro ponto de vista durante a narrativa. Nomeio aqui esta perspectiva de narrador de “navalhas verdes”, ou seja, a perspectiva de quem cultivou e colheu o canavial: os africanos deportados de África e aqueles que nasceram aqui sob o jugo do regime escravista.

A razão pela escolha dessa metáfora é simples, surgiu logo ao início da leitura do romance (...) – “o canavial cortando o vento com navalhas verdes” – , pois por mais intacto que o leitor pareça após a leitura dos relatos, permanecerá com a ingenuidade do vento, não se percebendo dos sutis e profundos cortes provocados pela narradora das “navalhas verdes”. A exemplo do vento, que não se atem apenas ao canavial, essa voz narrativa emerge em momentos cruciais. Tais ocasiões são exatamente aquelas em que as consequências relativas à questão da alteridade, no tocante à herança africana, podem ser percebidas com maior força. (CRUZ, 2011, p. 504-505)

Como podemos ver, para Cruz, a voz narrativa é feminina e negra/afrodescendente. O autor argumenta sê-la “devido à proximidade do cotidiano do passado da antiga casa-grande, antes mucama e agora contadora de histórias que chegam até uma contemporaneidade próxima talvez da publicação da obra” (CRUZ, 2011, p. 505-506). A sua defesa da proximidade do narrador ou narradora com a Sinhá é pertinente, visto que, como já argumentamos aqui, a voz narrativa parece ser de alguém muito próximo aos

fatos narrados. Também nos é interessante a sua perspectiva das “navalhas verdes”, além dos apontamentos que também traz. Sobretudo, seu texto sendo um dos poucos a tratar especificamente de *Água funda*, o que o torna mais relevante.

Como podemos observar, Ruth Guimarães consegue imprimir confiabilidade a seu narrador. A escolha da autora de criar uma intimidade de seu narrador com as histórias narradas por ele se mostra bastante acertada. Como bem argumenta Antonio Candido (2018, p. 10), “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 de Olhos D’Água”. Com isso, as escolhas estéticas que Guimarães faz parecem ecoar a visão de Benjamin (2018) de que um grande contador de histórias tem suas origens no povo. O narrador de *Água funda* não deixa dúvidas de que ele, seja lá quem for, é alguém que faz parte daquela comunidade onde o romance se passa. E todo esse efeito que a autora consegue empreender nos parece indicar, mais uma vez, essa coletividade da qual Deleuze e Guattari (2022) tratam quando dizem que na literatura menor, tudo toma um valor coletivo.

Com esses exemplos analisados, podemos dizer que Guimarães faz de *Água funda* uma “máquina literária” que toma o lugar de “uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: *a literatura é a tarefa do povo* (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 37). E isso fica mais evidente quando pensamos que

o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo o enunciado. Mas sobretudo, mais ainda, porque a consciência coletiva ou nacional é “frequentemente inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação”, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, malgrado o ceticismo; e se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca mais ainda em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 37).

2.3 A desterritorialização da língua

Das três características de uma literatura menor, a desterritorialização da língua é a que mais nos interessa. Não só porque ela é a mais tangível das três características, mas também por ser no campo da linguagem que a literatura de fato se dá. E como temos visto

ao longo deste capítulo, as três características que compõe uma literatura menor não são excludentes. Não raro, ocorrem de forma simultânea. Por isso, a questão da linguagem veio aparecendo pelas beiradas de todo o argumento feito aqui.

Como já mencionamos no início deste capítulo, segundo Deleuze e Guattari, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 35). Eles completam: “é que nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 35). Nas palavras de Salem Levy:

é através da linguagem que se alcança esse espaço da não linguagem, da linguagem do fora. “É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve”, afirma Deleuze.

Ao participar do espaço literário, a palavra não tem mais proprietário, pertence apenas ao acaso. Nota-se que, nas grandes obras da literatura moderna, a questão não é mais de decifrar o segredo escondido por trás da linguagem. O segredo é a própria linguagem e não o que ela esconde — pois ela nada esconde. Promover encontros ao acaso, deixar fluírem as palavras livremente, eis o que se sucede quando a literatura alcança a experiência do fora. (LEVY, 2011, p. 50)

E esse parece ser o projeto de Guimarães. A própria autora diz que adoraria escrever com profundidade, mas sem deixar de ser simples e clara, para que pudesse ser entendida por todos (1996), e para tanto, tentando transmitir com fidelidade e apuro linguístico a maneira de pensar e ser do povo, escreveu *Água funda* respeitando tanto o pensamento quanto a linguagem caipira, buscando a sua maneira de contar histórias e pôr a linguagem (2014), que em carta a Mário de Andrade chamou de “fácil, sincera, descuidada, prosa brasileira sem nada dentro, mas com aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo” (GUIMARÃES, 2014, p. 51), que faria Andrade se admirar, sobretudo por ser do “jeitinho” que ele a recomendava.

Ainda nessa mesma carta a Mário de Andrade, Guimarães diz que não sabe por que não chamou seu romance de *Água corrente*, fato a respeito do qual Fernanda Miranda comenta:

“Não sei porquê”, disse Ruth Guimarães, “*Água funda* não se chamou *Água corrente*”. Duas imagens líquidas diferentes: uma sinalizando profundezas, entranhas, âmagos. Outra, pertencente à semântica das coisas fluídas, que se movimentam. Dentro desses dois campos de significado, a escolha pelas funduras, como veremos, corresponde integralmente ao conteúdo narrativo do romance – que reflete na ficção as mudanças circunstanciais a transição da sociedade escrava para a livre, deixando transparecer, de forma contínua, os resíduos da colonialidade no rastro do tempo, do espaço, dos sujeitos.

Como água correndo entre pedras, Ruth Guimarães abriu caminhos no seu tempo, criou trilhas onde pouca estrada existia. Foi (senão a) uma das

primeiras escritoras negras a ocupar o espaço nacional no cenário da literatura brasileira, isto é, a tornar-se visível no mundo público de circulação de discursos enquanto autora da literatura. (MIRANDA, 2018, p. 115)

Como podemos observar, esse caráter fluido, de movimento, vai ao encontro ao que Salem Levy se refere como “deixar fluírem as palavras livremente”. Como neste breve trecho em que a voz narrativa, que segundo Antônio (2017, p. 30) é “concisa, substantiva, de frases curtas e coordenadas”, trazendo toda a beleza do trabalho de linguagem de Guimarães, e que dialoga diretamente com as ideias de Miranda e Levy:

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. (GUIMARÃES, 2018, p. 53)

Como já mencionamos em mais de uma ocasião deste trabalho, o caráter caipira – e também regionalista – da linguagem de Guimarães é elemento fundamental do romance. Portanto, recorramos ao que Antonio Candido escreveu a respeito deste tópico:

Este livro exprime bem o equipamento cultural e visão de mundo de Ruth Guimarães, prosadora de qualidade e conhecedora profunda da cultura popular brasileira. É um romance, mas escrito como se fosse prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos. Esta primeira impressão é justa, mas não deve esconder do leitor o que há neste livro de composição deliberada, de técnica bastante complexa, rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos. 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.

Quanto à linguagem, a construção talvez seja ainda mais elaborada, porque Ruth Guimarães consegue produzir um discurso de tonalidade espontânea, mas de fato, carregado de estilizações bem conduzidas. 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, p. 7-8).

Em outra ocasião, em crítica publicada em 1946 que não se furta a mão pesada apesar de todo elogio – em síntese, Candido diz que apesar de boa escritora e narradora, Guimarães não é boa romancista, o que parece ter mudado de opinião ao lermos o seu

prefácio às edições mais recentes da obra, como vimos no excerto acima –, afirma o seguinte:

A sra. Ruth Guimarães conta duas histórias, saborosamente entremeadas de pequenos casos e embelezadas por um rico acervo de comparações sertanejas: a história dos fazendeiros primitivos dos Olhos d'Água e a história do Joca, caboclo que vive na mesma fazenda, meio século depois. A primeira qualidade que notamos, ao encetara leitura, é o bom estilo. Estilo expressivo e vivo, muito adaptado aos movimentos da narrativa e dotado de uma bela faculdade de síntese. A sra. Ruth Guimarães concentra o seu pensamento em pequenos feixes de frases e ilustra-o com alguns provérbios ou comparações e arremata com uma fórmula feliz. E com isso, muito simples, sem ceder à facilidade dos termos locais, dos sertanejismos, dos barbarismos.

A este estilo harmonioso, corresponde uma narrativa igualmente feliz, muito animada e bem dirigida, que prende a atenção sem esforçá-la. As descrições são, por vezes, belíssimas na sua concentração discreta: “Nessa hora, o cálice brilhou como um sol, lá em cima. Era a elevação. Como se não pudesse suportar o brilho e o peso daquela hora sagrada, o povo abaixou a cabeça. Já viu quando o vento passa e abaixa o capim alto, florescido? Ficou tudo quieto na manhã milagrosa. A campainha tiniu, um som claro de ouro. Dalí a pouco o quadro se desmanchou de repente. Sabe quando a gente atira uma pedra na água parada e a paisagem do fundo se desfaz e se mistura e treme e confunde tudo, num movimento ligeiro? O povo começou a levantar-se e a descer. Tinha acabado.”

São dez linhas, em que a autora descreveu toda a missa ao ar livre, devendo-se notar que a cena é sugerida com duas ou três impressões, centralizadas por duas comparações que dão todo o movimento e convidam a imaginação a construir. Trechos dessa natureza não são raros no livro da sra. Ruth Guimarães, que sabe vencer, com eles, o perigo da monotonia que apresentam os períodos curtos, de sua predileção. (CANDIDO, 2014, p. 15-16)

Parece-nos claro o esmero de Guimarães em seu trabalho com a linguagem. Sobretudo, tendo em vista o seu sucesso em reproduzir o falar caipira. O que “implica desterritorializar essa língua dos dominantes para imprimir-lhe um estatuto de variante linguística” (BATALHA, 2013, p. 116), mesmo que o seu apreço pela língua portuguesa fosse dos mais altos. Se pensarmos nos *intensivos ou tensores*, que segundo Deleuze e Guattari (2022, p. 46) são “os elementos linguísticos, por mais variados que sejam, que exprimem ‘tensões interiores de uma língua’”, Guimarães o tempo todo tensiona o interior de sua língua, o que faz por meio de seu domínio dela, como alguém que sabe bem todas as regras do jogo e, por isso, faz o que quiser. Vejamos:

Se foi brabeza? O Bugre era mau de gênio, mas não espedaçou a cobra de mauzeia, não, moço. Quem é mordido desse bicho não tem raiva, o que tem é medo. Tem um medo danado. O que quer é fugir da magra, de qualquer maneira. E, depois, que coisa medonha! um cristão enraivecer bem na hora da morte e se apresentar brabo desse jeito na frente de Deus. Creio em Deus Padre! (GUIMARÃES, 2018, p. 155)

O trecho acima é mais um exemplo do registro que Guimarães escolhe utilizar em sua voz narrativa. Conseguimos observar como a sua interlocução com esse sujeito elíptico na forma desse “moço” que nunca iremos saber quem é traz essa sensação de “prosa fiada”, como pontuou Candido (2018). E mesmo se valendo de uma escrita mais formal, sem os “exotismos pitorescos” do tipo “bamo ino” por “vamos indo”, como o próprio Candido (2018) também comentou, a autora consegue nos aproximar do falar caipira, como com a expressão “creio em Deus Padre” logo nos remete ao popular “creindeuspai”. O uso meticuloso de “maueza”, maneira informal de se referir à maldade só nos reforça essa impressão. Assim como a escolha do substantivo “magra”, para se referir à morte, muito comum na língua do povo. Para nós, esses são alguns exemplos do tensionamentos que identificamos no trabalho de linguagem de Guimarães. “É a sua “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” a qual Barthes (2013, p. 17) chama de *literatura*. A literatura é justamente isso, um jogo ou uma trapaça com a língua, fazendo dela outra coisa, ou melhor, fazendo dela arte. É a “anarquia languageira – ali onde a língua tenta escapar ao seu próprio poder, à sua própria servidão” (BARTHES, 2013, p. 29). E como bem nos lembra Schollhammer, “menor”, para Deleuze e Guattari, é

aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 63).

Ou seja, exatamente o que Ruth Guimarães faz ao tornar o falar das pessoas comuns e caipiras um dos elementos centrais de seu romance. É também por isso que o seu texto tanto nos interessa, pois ele dá conta desse falar fora do lugar, que assume um não-lugar na impossibilidade de sua origem, mas com toda a maestria, fugindo aos estereótipos baratos, “fazendo um uso menor de sua própria língua, supondo que ela seja única, que ela seja uma língua maior ou tenha sido” (DELEUZE; GUATTARI, 2022. p. 52). E sabendo criar um devir-menor, Guimarães consegue

servir-se do polilinguismo em sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor o caráter oprimido dessa língua a seu caráter opressivo, achar os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas de terceiro mundo linguísticas por onde uma língua escapa, um animal se enxerta, um agenciamento se instala. (DELEUZE; GUATTARI, 2022. p. 53)

Podemos pensar na linguagem de Guimarães com as mesmas palavras que ela usa para definir a sua personagem mais misteriosa e interessante, a Curiango:

É moça demais e é bonita demais. Tudo no diacho dessa mulher nos faz lembrar de correnteza. Tem o andar bamboleado e macio de veio d'água. Tem uma risada de passarinho nascido perto de cachoeira. E o lustro daqueles olhos pretos é ver lustro de jabuticaba bem madura, molhada de chuva. (GUIMARÃES, 2018, p. 181)

Por fim, não podemos ignorar as distâncias existentes nas aproximações que fazemos entre *Água funda* e o conceito de literatura menor. Ao pensar o conceito, Deleuze e Guattari tinham em mente Franz Kafka, um judeu tcheco, mas que opta por escrever em alemão, sendo que esse seu alemão era o alemão de Praga, “uma língua desterritorializada, própria a estranho usos menores” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 36). Como coloca Levy (2011, p. 45), “a condição de Kafka era exatamente a condição de um exilado, de um estrangeiro.” E completa: “exatamente por se encontrar nessa posição estranha, estrangeira, dentro de sua própria cultura, é que foi possível a Kafka fazer um uso menor da sua língua, criador de uma sintaxe” (LEVY, 2011, p. 46). A autora consegue ser ainda mais assertiva:

A literatura menor está ligada ao exílio na medida em que exige um forte coeficiente de desterritorialização. Para fazer esse outro uso da língua, o escritor precisa se desterritorializar, se colocar fora de seu lugar e fora de si. Kafka é esse escritor sem território definido, que não pertence a um lugar determinado e que exatamente por isso pode criar novos territórios na literatura. Não apenas novos territórios, mas também outro povo. Ao deslocar o *eu* para fora de si, ao caminhar em direção ao impessoal, a literatura marca seu índice de coletividade. (LEVY, 2011, p. 46-47)

Se escaparmos à economia da obra, no caso, *Água funda*, e pensarmos na biografia de Ruth Guimarães, encontraremos elementos análogos a esses expostos por Levy. Como podemos observar na biografia da autora escrita por Botelho e Botelho (2022), Guimarães teve um percurso peculiar, sobretudo se pensarmos no contexto no qual estava inserida, saindo do interior ainda muito jovem, aos dezessete anos, rumo à cidade de São Paulo, levando consigo seus irmãos mais novos, onde, segundo Botelho (2022, p. 67), “à custa de extraordinária perseverança e sacrifício, cursou Letras Clássicas na USP e entregou-se ao ofício de escrever”. Tendo nascido e sido criada em Cachoeira Paulista, em São Paulo, no Vale do Paraíba, Guimarães transitava entre o universo caipira e espaços intelectualizados de São Paulo – vide seu relacionamento com Mário de Andrade, que lhe incentivou em relação aos estudos sobre o folclore brasileiro, e o Grupo do Baruel, o

importante círculo literário o qual frequentou (GUIMARÃES, 2018). Em discurso na 1ª Bienal Nestlé de Literatura, em 1983, estas foram as palavras da própria autora sobre si:

Negra eu sou, o que não é nenhuma originalidade neste país. Negra e escritora, o que já constitui um modo singular de ser, dadas as circunstâncias. Também sou escritora regional, e, como caipira, a única. Negra, escritora, mulher e caipira. Eis aí as minhas credenciais! (GUIMARÃES, 2013)

Ainda sobre si, em “Duas palavras”, prefácio do seu livro *Contos de cidadezinha* (1996), a autora escreve:

Sem perguntar, porém, eu pergunto:
 - Escrevo para quê, afinal?
 Indago de mim mesma e encontro inúmeras respostas, possivelmente nenhuma correta:
 Para obter honra e glória?
 Para poder dizer tudo o que penso?
 Para me aproximar do meu semelhante?
 Para tentar derrubar o muro que separa um ser de outro ser?
 Para apreender o sortilégio da vida, que, de outro modo não alcanço?
 Para justificar esta minha existência?
 Para, terminando o fiar incessante do casulo, um dia emergir, ente alado, leve, cujo ambiente é a amplidão, livre afinal do cárcere que, por mim mesma, construí e fechei?
 Então, será para mim mesma que escrevo?
 Ah! Eu conto histórias para quem nada exige, e para quem nada tem. Para aqueles que conheço: os ingênuos, os pobres, os ignaros, sem erudições nem filosofias. Sou um deles. Participo de seu mistério. Essa é a única humanidade disponível para mim. Quem me dera escrevesse com suficiente profundidade, mas claramente e simplesmente, para ser entendida pelos simples e ser o porta-voz de seus anseios. (GUIMARÃES, 2006, p. 3-4)

Já em entrevista ao jornal O Escritor, da UBE – União Brasileira de Escritores, Guimarães diz:

A minha literatura é regionalista, porque eu sou caipira. O escritor regionalista tem que ser uma pessoa do povo, que vive o que o povo vive, e que tenha burilado sua linguagem a ponto de ser capaz de transmitir com fidelidade e apuro linguístico a maneira de pensar e de viver do homem do povo. Eu sou caipira. Eu vivi a cultura da cidade pequena, e contei uma história (no romance *Água Funda*, de 1946) que respeita o pensamento e a linguagem caipira. E não só isso, mas respeitando a maneira do caipira de contar uma história, a sua maneira de pôr a linguagem. (GUIMARÃES, 2014, p. 107)

A princípio, a situação de Guimarães era oposta à de Kafka. Ao defender o seu lugar caipira e a sua maneira de contar histórias, a autora finca seus pés naquele território, reivindicando-o. Portanto, não sendo uma exilada, uma estrangeira. Mas podemos pensá-lo em parte exilada e estrangeira se lembrarmos que, como mulher negra e caipira, na década de quarenta, se pôs no meio da intelectualidade paulistana. São justamente esses

elementos em sua biografia que (também) nos permitem pensá-la como uma escritora que também não tem território definido, que não pertence a um lugar determinado e que justamente por isso, fora capaz de criar um novo território na literatura. Não à toa, uma jovem caipira que se forma em uma das maiores universidades do país, tornando-se a primeira autora negra a ter projeção nacional. Contudo, quando a autora traz para o romance a escravidão e suas consequências, quando trata de uma monocultura que movimenta aquele espaço literário, evocando os ecos da *plantação* – tema que iremos abordar com mais enfoque no próximo capítulo –, e espalha signos e códigos não-brancos ao longo da narrativa – que como vimos, Cruz (2011) argumenta estar presente até mesmo na voz do que defende como narradora –, ela não nos deixa esquecer a sua condição de mulher negra. E todo negro fora da África que não o seja por escolha própria é uma pessoa em condição de diáspora. Quer queira, quer não, um exilado, um estrangeiro, alguém que fala uma língua que em outro contexto poderia muito bem não ter sido a sua. Portanto, tanto pelas escolhas estéticas presentes na economia da obra quanto pelos elementos que transbordam essa economia, nos parece plausível ler o romance de Guimarães como um exemplo de literatura menor.

3. ÁGUA FUNDA SOB OUTRAS PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E CRÍTICO-TEÓRICAS

Apesar de acreditarmos que o conceito de literatura menor seja, não só interessante, mas também bastante útil para pensarmos *Água funda* – como acabamos de argumentar no capítulo anterior –, também acreditamos que ele, por si só, não seja suficiente. Por isso mesmo, afirmamos neste trabalho que ele serviria para abrir os caminhos para pensarmos os aspectos formais do romance, já dando indício de que não findaríamos nossa elaboração ali. Dizemos isso, sobretudo, ancorados em um desejo crítico de nos voltarmos para um objeto da crítica – neste caso, objeto literário – a partir de um outro olhar, um olhar negro ou não-branco, não nos limitando apenas aos posicionamentos já tão costumazes de raízes eurocêtricas, caucasianas ou ocidentais, como é o caso do conceito de Deleuze e Guattari. Contudo, nos valermos desses conceitos quando julgarmos conveniente, é uma maneira de fazer jus à comunicação transcultural, como nos ensina Muniz Sodré (2017), o que achamos muito importante. É também o que Édouard Glissant (2005; 2021) propõe com a sua poética da Relação, como veremos ao longo deste capítulo.

Mas por que reivindicarmos essa(s) outra(s) perspectiva(s)? Pois bem. Fazemo-lo por acreditarmos que as criações de pessoas negras careçam de outras compreensões críticas e estéticas para com seus trabalhos devido às particularidades que, independentemente de suas influências ou referências, acabam por trazer. É uma outra noção política, coletiva e de linguagem, nem sempre chanceladas pelo cânone (PEREIRA, 2022). Não acreditamos na morte do autor como defende Barthes (2012). Somos mais partidários das proposições que Zadie Smith defende em seu ensaio “Rereading Barthes and Nabokov” (2010) – cujos excertos aqui reproduzidos foram traduzidos por nós –, no qual a autora compara o criticismo de Barthes à recusa de Nabokov em “deitar e morrer” (SMITH, 2010, p. 46). O fazemos principalmente porque ela consegue sintetizar de maneira muito mais precisa e elegante o que pensamos acerca da “autoritária sentença de morte” (SMITH, 2010, p. 43) do crítico francês. Smith basicamente comenta que o que Barthes busca é dar poder ao leitor, enquanto autores como Nabokov defendem o poder do autor. E ela chegou a essa conclusão porque antes de ter se tornado escritora, era inclinada a qualquer tese que desse poder aos leitores, aumentando assim a sua liberdade, mas quando se tornou autora, passou “a sentir necessidade de acreditar na escrita como intencional, ato direcional, uma experiência de consciência individual” (SMITH, 2010, p. 44). Entretanto, Smith nos mostra que apesar das diferenças, Barthes e Nabokov têm algo em comum: ambos os autores são preocupados com o gozo, a felicidade literária e o ato criativo do leitor. Como a autora expõe, Barthes fala sobre o prazer do texto enquanto Nabokov pede a seus estudantes que “leiam com o seu cérebro e sua espinha” (SMITH, 2010, p. 44), pois o “formigamento na espinha realmente te diz o que o autor sentiu e quis que você sentisse” (SMITH, 2010, p. 44). Entretanto, Barthes não tem interesse algum em saber o que o autor sentiu ou deseja que o leitor sinta: o problema de Smith com a proposta do crítico começa justamente aqui. E nós concordamos com a autora.

Smith também nos lembra que o assassinato autoral de Barthes esquematiza um novo tipo de “texto”, que viria a ser o *nouveau roman*, de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon. Segundo Smith,

para ler esses novos textos de forma mais apropriada, era necessário que o autor saísse de cena [...]. O autor morre e em seu lugar entra o ‘scriptor’, que nasce simultaneamente ao seu texto e não existe antes ou depois dele. (SMITH, 2010, p. 45)

Segundo Barthes,

o scriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2012, p. 62)

Já para Nabokov, conforme Smith escreve,

um autor era mais do que um artista do ‘faça você mesmo’, mais do que alguém que recombina materiais antigos. Sua sensibilidade, suas sensações, suas memórias e sua maneira de expressar isto tudo – isto precisa ser único. (SMITH, 2010, p. 46)

Portanto, Smith, que outrora se inclinava mais ao pensamento de Barthes, diz ter mudado de ideia. E isso muito se deve ao fato de atualmente ela pensar a questão com a cabeça de uma autora de ficção. Agora, a suposição de que o leitor queria um contato livre com uma obra não se faz mais óbvia para ela. Hoje em dia, a autora se interessa mais pelas regras de um romance, e diz que seu prazer está em ler uma história seguindo os termos propostos por quem a escreveu. E como diz, “talvez todo autor precise manter a fé em Nabokov, e todo leitor em Barthes” (SMITH, 2010, p. 57). E isso faz muito sentido para nós. Acreditamos no processo laboral do autor. E nos voltando para *Água funda*, objeto de análise deste trabalho, já vimos que não são poucas as evidências das preocupações estéticas e formais que Ruth Guimarães teve com o seu romance. Por isso, simplesmente não conseguimos assassinar a sua autoria para lermos o seu texto. Não dependemos de sua biografia para tanto, claro – e somos ferrenhos defensores dessa posição –, mas isso não nos impede de compreender que ao tecer o romance, ela tomou escolhas que direcionam – ou ao menos tentam direcionar – a nossa atenção para o que quer em sua história. E não podemos excluir dessa equação os elementos que são imprescindíveis para Guimarães tanto como pessoa quanto autora. Não à toa, ela própria apresenta as suas credenciais de mulher, negra e caipira. O que nos faz lembrar do famoso conceito de Escrivência, elaborado por Conceição Evaristo:

Pensar a Escrivência como um fenômeno diaspórico e universal, primeiramente me incita a voltar a uma imagem que está no núcleo do termo. Na essência do termo, não como grafia ou como som, mas, como sentido gerador, como uma cadeia de sentidos na qual o termo se fundamenta e inicia a sua dinâmica. A imagem fundante do termo é a figura da Mãe Preta, aquela que vivia a sua condição de escravizada dentro da casa-grande. Essa mulher tinha como trabalho escravo a função forçada de cuidar da prole da família colonizadora. Era a mãe de leite, a que preparava os alimentos, a que conversava com os bebês e ensinava as primeiras palavras, tudo fazia parte de sua condição de escravizada. E havia o momento em que esse corpo escravizado, cerceado em suas vontades, em sua liberdade de calar, silenciar

ou gritar, devia estar em estado de obediência para cumprir mais uma tarefa, a de “contar histórias para adormecer os da casa-grande”. E a Mãe Preta se encaminhava para os aposentos das crianças para contar histórias, cantar, ninar os futuros senhores e senhoras, que nunca abririam mão de suas heranças e de seus poderes de mando, sobre ela e sua descendência. Foi nesse gesto perene de resgate dessa imagem, que subjaz no fundo de minha memória e história, que encontrei a força motriz para conceber, pensar, falar e desejar e ampliar a semântica do termo. Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”.

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. Assim como é diferenciada a experiência de ser *brasileirovívica*, de uma forma diferenciada, por exemplo, da experiência de nacionalidade de sujeitos indígenas, ciganos, brancos etc. Mas, ao mesmo tempo, tenho tido a percepção que, mesmo partindo de uma experiência tão específica, a de uma afro-brasilidade, consigo compor um discurso literário que abarca um sentido de universalidade humana. Percebo, ainda, que experiências específicas convocam as mais diferenciadas pessoas.

[...] Creio que conceber escrita e vivência, escrita e existência, é amalgamar vida e arte, Escrevivência. (EVARISTO, 2020, p. 29-31)

Conseguimos identificar uma interjeição nos discursos de Guimarães e Evaristo, visto que ambas as autoras dão imensa importância às suas condições de mulheres negras, e caipira, no caso de Guimarães, para os seus fazeres literários. Coisa que se reflete esteticamente, como pudemos observar ao longo deste ensaio. Até porque,

a experiência da diáspora africana nos chama atenção para um cenário dinâmico no qual a reorganização social do sujeito afrodescendente, incluindo-se aqui as suas práticas literárias, é tensionada por diferentes modulações de tempo, espaço, gênero e classe. (PEREIRA, 2022, p. 27)

Em outras palavras, o que queremos dizer é que apesar do conceito de literatura menor – e focamos nele por ter sido o conceito que escolhemos como chave para a leitura que fazemos aqui; poderiam ter sido outros conceitos ou metodologias – nos darem ferramentas para nos debruçarmos sobre *Água funda*, há elementos no romance – e não só no romance, mas no contexto social que o circunda – que fogem a ele. E por mais que pudéssemos encaixar as questões a respeito das quais estamos comentando aqui em

qualquer uma das características que constituem uma literatura menor, essa ideia não nos é confortável. Nos soa até limitante. Talvez neste ponto estejamos ecoando a argumentação de Spivak em seu ensaio “Pode o subalterno falar?” (2010). Queremos que o Outro narre a si mesmo e não apenas seja representado.

Olhemos então para o romance partindo de algumas dessas outras perspectivas crítico-teóricas.

3.1 O tempo espiralar em *Água funda*

No trecho de Edimilson de Almeida Pereira que citamos há pouco, o autor menciona as “diferentes modulações de tempo” existentes na experiência da diáspora africana. E embora não tenhamos comentado a fundo essa questão até agora, esse é um elemento muito importante em *Água funda*. Vejamos o que Fernanda Miranda diz a respeito:

Em *Água funda*, narrou sobretudo o tempo. Narrar o tempo é uma arte difícil, laboriosa. Não só o tempo dos calendários e estações, mas o tempo como cognição, experiência, espelho d’água do lugar e do sujeito. O tempo em si, disposto aos nossos olhos, quase táctil, nas palavras. Em seu romance, o tempo é vivo como o correr dos rios. Mas também é didático, pois espelha um conhecimento profundo do Brasil, das permanências e reticências do tempo brasileiro. (MIRANDA, 2022, p. 16)

Ainda sobre esse aspecto, a pesquisadora comenta:

Não há marcações precisas do tempo histórico, nenhuma sinalização de ano ou década. Mas, pode-se apreender que a história inicia por volta da segunda metade do século XIX e adentra a primeira metade do século XX. Dessa forma, embora prescindida de sinalizações temporais objetivas, a narrativa vai dando indícios da época dos acontecimentos, de forma que vamos captando o tempo sentindo a distância do passado simultânea à sua presença viva no presente. Com efeito, o tempo, no romance, é espiral. O tempo passado é subjetivo, difuso, se esgueira com o presente da narrativa, parece se manter – qual um “antigamente” que ainda pulsa. (MIRANDA, 2018, p. 135)

E então cita um trecho do terceiro parágrafo de todo o romance, que já nos indica logo ali, no princípio de tudo, que o tempo é, sim, elemento imprescindível da construção do romance de Guimarães:

Antigamente isto aqui não era assim. Quero dizer, era e não era. O engenho está no mesmo lugar e trabalha como antes. As árvores são as mesmas — eucaliptos que vão subindo a ladeira que vai até a casa do administrador. Na refinaria é aquele barulho de sempre: maquinaria rodando, correame dando chicotadas no ar e engrenagens se entrosando. O mesmo caminho sobe torcido, corcunda de nascença, varando a serra desde os começos, embaixo, na fazenda, volteia o cabeçaço e vai dar, no outro lado, em terras de Maria da Fé. E os burros

descem, como sempre desceram por ele, carregados de cana caiana e cana-rosa. Pode ser que sejam os mesmos burros. (GUIMARÃES, 2018, p. 17)

Contudo, queremos chamar a atenção para o conceito de tempo espiralar – que também aparece na obra de Glissant – que Miranda utiliza no trecho que citamos. Impossível não nos deixarmos levar por ele às ideias da professora Leda Maria Martins, para quem

a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2002, p. 84)

Exatamente o que acontece em *Água funda*. No romance, a história que nos é narrada não acontece de modo linear. À revelia da voz narrativa, ora somos apresentados a acontecimentos que se dão ou mais à frente ou mais ao passado da história que estamos “ouvindo”. Isso é explicitado já no primeiro parágrafo de todo o romance, no qual a história começa pelo seu fim, já nos indicando, mais uma vez, que o tempo é elemento indispensável da composição feita por Guimarães. Vejamos:

Se era boa? Tão boa como 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 Juruna, no Itaparica, e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D’Água a Maria da Fé. Pois 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)

E, ainda corroborando a afirmação de Leda Maria Martins, ao longo do romance seremos postos diante de diversos acontecimentos perenes, como o nascimento do filho de Curiango e Joca; a maturação de toda a comunidade de Olhos D’água; e a morte de diversas personagens, como já mencionamos no capítulo anterior. Tudo isso se fiando e compondo a dinâmica transformadora e renovada que a professora Martins cita. O romance de Guimarães segue as espirais do tempo, indo e vindo, formando “uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida” (MARTINS, 2002, p. 87) cuja “destreza da narradora vai alinhavando os quadros passados, semifuturos e semipresentes, fazendo com que uma figura sobrenatural paire sobre os acontecimentos, anunciando-se, insinuando que virá e, ao mesmo tempo, que já esteve presente” (CRUZ, 2011, p. 506).

3.2 A poética da Relação

Elaborada por Édouard Glissant (2021), a Relação é um conceito complexo. Contudo, e até por seu caráter rizomático – para Glissant, o rizoma estaria no princípio da poética da Relação, o que nos revela um diálogo com o pensamento de Deleuze e Guattari –, a Relação e, por consequência, tudo aquilo que lhe diz respeito, nos parece uma boa perspectiva para nos auxiliar na leitura de *Água funda*.

A Relação é aquilo que nasce a partir do encontro e da confluência entre diferentes. Segundo Glissant (2005, p. 52) “para que haja relação é preciso que haja duas ou várias identidades ou entidades donas de si e que aceitem transformar-se ao permutar com o outro”. É a expressão de uma força “que se faz do mundo e que dele se exprime” (GLISSANT, 2021, p. 189). De forma mais pragmática:

A noção de Relação ressalta a importância de se considerar a confluência da multiplicidade das expressões culturais dos povos e das minorias na abordagem do fenômeno da globalização, uma vez que o discurso dominante considera, de forma quase que exclusiva, apenas seus aspectos políticos e econômicos.

A confluência das culturas está determinando com transformações tanto nas sociedades e comunidades, quanto nas sensibilidades dos seres humanos; e os povos, sobretudo os que emergem da colonização, vêm-se confrontados com um movimento duplo e aparentemente contraditório: o de seu enraizamento cultural, necessário à sua sobrevivência, e o da Relação da totalidade das culturas. (ALBERGARIA ROCHA, 2002, p. 32)

Um dos elementos que se formam com a Relação é a criouliização, que Glissant diz não ser “apenas um encontro, um choque (no sentido senegalês), uma mestiçagem, mas uma dimensão inédita que permite a cada um estar ali e alhures, enrizado e aberto, perdido na montanha e livre sob o mar, em acordo e errância” (GLISSANT, 2021, p. 59). Ainda segundo o autor, “se pensarmos a mestiçagem como, em geral, um encontro e uma síntese entre dois diferentes, a criouliização aparece-nos como a mestiçagem sem limites, cujos elementos são múltiplos, e as resultantes, imprevisíveis” (GLISSANT, 2021, p. 59). Ou seja,

um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula. A *Nova-América*, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da criouliização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses

desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. (GLISSANT, 2005, p. 17-18)

A imprevisibilidade da criouliização foi elemento imprescindível para que o Brasil se compusesse como se compôs. Mesmo com todo o esforço do colonizador, as culturas e as identidades dos colonizados, sejam os autóctones, sejam os que para cá foram trazidos após terem sido sequestrados, foram fortes o suficiente para se manterem vivas, mesmo que por meio de transformações. E como colocou Glissant (2005), por ser regida pela imprevisibilidade, ao contrário do que acontece com a mestiçagem, a criouliização criou no Brasil microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados. Porém, diferente do que autor afirma, não nos parece que aqui tais repercussões tenham sido abruptas, o que reforça a imprevisibilidade da criouliização. Em suma, como afirma Glissant (2021, p. 117): “as criouliizações introduzem a Relação, mas não para universalizar; a ‘crioulidade’, em seu princípio, regressaria às negritudes, às francesias, às latinidades, todas elas generalizantes – de forma mais ou menos inocente”.

Contudo, o que mais nos interessa é pensar em como a Relação se desdobra em relação à literatura.

Há, para Glissant (2005, p. 51), “a necessidade de se fazer uma distinção entre a língua que usamos e a linguagem, isto é, a relação que construímos com as palavras, em matéria de literatura e de poesia”. Isso porque, para ele, a defesa de uma língua ante sua standardização é irremediável. Para o autor, essa standardização é um perigo, pois ela faria com que uma língua deixasse

de ser uma língua com suas obscuridades, suas fraquezas, seus triunfos, seus impulsos, seus vícios, seus recuos e suas diversidades; deixaria de ser a língua do camponês, a língua do escritor, a língua do homem do porto, etc. Tudo isso desapareceria, a língua deixaria de ser viva e se tornaria uma espécie de código internacional, um esperanto. (GLISSANT, 2005, p. 51-52)

Por isso, a sua defesa é incontornável. E como argumenta, “a defesa de uma língua específica (...) passa pela defesa de todas as línguas do mundo” (GLISSANT, 2005, p. 52). E é aí que entra a “construção de uma linguagem na língua que usamos” (GLISSANT, 2005, p. 52), pois como Glissant afirma, essa construção “permite-nos abrir nosso olhar para o caos-mundo, pois isso estabelece relações entre línguas possíveis do mundo” (GLISSANT, 2005, p. 52). Recorramos outra vez à professora Enilce Albergaria Rocha:

Segundo Glissant, a função hoje dos artistas, dos escritores e poetas, é a de revelar, através da Poética da Relação, o imaginário das humanidades. O imaginário é capaz de transformar as mentalidades dos homens, e a Poética da Relação, por sua vez, é capaz de orientar, o que Glissant intitula de “a regra da ação” dos indivíduos e comunidades, impedindo, assim, que esta seja conduzida a partir de modelos tidos como universais e válidos para todas as culturas.

Glissant faz a crítica do imaginário ocidental habitado pelo ideário do poder, que projeta o espaço e o outro como alvos de conquista a ser feita através da audácia, da aventura, no acaso do desconhecido. Imaginário de heróis individuais no qual abundam os “Robinsons Crusoés” e os “Prósperos”.

No imaginário da Relação diluem-se as trajetórias, os itinerários, o “nomadismo em flecha”, isto é, aquele que avança e desbrava, porque este imaginário trama, tece, implica a paisagem no drama da Relação: esta deixa de ser um simples pano de fundo da narrativa, um cenário, e passa a ser habitada pelos resíduos/rastros culturais transformando-se na “dimensão mutante e perdurável de toda e qualquer mudança e de toda e qualquer troca. O imaginário da Relação nos multiplica e é multiplicidade infinita.” (ALBERGARIA ROCHA, 2002, p. 36)

E então cita:

Porque o artista é aquele que aproxima o imaginário do mundo; ora, as ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; e é preciso, portanto, começar a emergir esse imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele. (GLISSANT, 2005, p. 69)

Isso significa que uma intenção poética pode permitir-me conceber que minha relação com o outro, com os outros, com todos os outros, com a totalidade-mundo, eu me transformo permutando-me com este outro, permanecendo eu mesmo, sem negar-me, sem diluir-me. E é preciso toda uma poética para conceber esses impossíveis. (GLISSANT, 2005, p. 121)

É interessante – e imprescindível – essa preocupação com o *outro*. Até porque ela permite a transformação desse outro – ou da percepção que temos dele. Sobretudo, se pensarmos na maneira como Toni Morrison elabora a *outremização*, na qual afirma que “muitas, se não a maioria, das descrições textuais/literárias de raça oscilam entre dissimuladas, nuançadas e pseudocientificamente ‘provadas’. E todas elas possuem justificativas e pretensões de certeza destinadas a sustentar a dominação” (MORRISON, 2019, p. 23). E questiona ao mesmo tempo que responde:

Qual é a natureza do conforto proporcionado pela Outremização, de sua atração, de seu poder (social, psicológico ou econômico)? Será a emoção de pertencer, que implica fazer parte de algo maior do que um único eu isolado, e portanto mais forte? Minha opinião inicial tende para a necessidade social/psicológica de um “estrangeiro”, um Outro que possibilite definir o eu isolado (aquele que busca multidões é sempre o solitário). (MORRISON, 2019, p. 39)

A proposição de Glissant (2005) nos ajuda a enfrentar a outremização como posta na argumentação de Morrison justamente porque realociza o outro, propondo que todos se ouçam, se compreendam e se harmonizem. Assim passamos a enxergar o outro como um diferente e não um estrangeiro e, com isso, perdendo o medo de tornarmos nós mesmos esse estrangeiro que é visto como um animal (MORRISON, 2019). Em outras palavras:

Ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua, ou seja, colocá-la em relação. Compreender o outro, os outros, é aceitar que a verdade de outro lugar se justaponha à verdade daqui. E harmonizar-se ao outro, é aceitar acrescentar às estratégias particulares desenvolvidas em favor de cada língua regional ou nacional, estratégias de conjunto que seriam discutidas em comum. (GLISSANT, 2005, p. 55)

Para Glissant “no panorama atual do mundo, é missão do poeta, do escritor e do intelectual refletir e avançar propostas, considerando todas essas coordenadas, todas essas relações, todos esses entrelaçamentos que envolvem a questão das línguas” (2005, p. 55). É exatamente isso que acreditamos que Ruth Guimarães, mesmo que não tenha tido toda essa elaboração teórica em mente, acaba por promover em seu romance.

3.3 A poética da Relação em *Água funda*

“O objeto maior de toda e qualquer literatura que se possa propor é o que chamo de ‘caos-mundo’”, disse Édouard Glissant (2005, p. 41). Segundo o autor, caos-mundo é “o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea” (GLISSANT, 2005, p. 98). Mas ainda:

A estética do caos-mundo (que até então chamávamos de estética do universo, mas livre de valores *a priori*) globaliza em nós e para nós os elementos e as formas de expressão dessa totalidade, ela é sua ação e fluidez, seu reflexo e seu agente em movimento.

(...)

A Relação é o que ao mesmo tempo o realiza e o exprime. Ela é o caos-mundo que (se) relata.

A poética da Relação (que é, então, uma parte da estética do caos-mundo) pressente, supõe, inaugura, reúne, espalha, continua e transforma o pensamento desses elementos, dessas formas, desse movimento. (GLISSANT, 2021, p. 123)

Em *Água funda*, podemos identificar as reverberações desse caos-mundo. O universo criado por Ruth Guimarães é uma ótima representação do Brasil. Nossa Senhora

de Olhos D'Água é um retrato de um espaço interiorano, no qual o povo comum e caipira, como a própria autora gosta de demarcar, é quem movimenta a vida com seus costumes, causos e falares. E naquele território temos o encontro de culturas diversas que ajudam a dar forma àquela realidade. Um exemplo micro do que ocorreu no macro do país, conforme propõe Darcy Ribeiro (2015, p.17) ao dizer que “surgimos da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos”. E a expressão dessa totalidade não se dá apenas no tema do romance, mas também no seu trabalho de linguagem.

Segundo argumenta Albergaria Rocha em ensaio sobre a poética do caos-mundo,

a passagem da literatura oral à literatura escrita coloca-se na contemporaneidade como uma problemática fundamental para as minorias, os povos e nações emergentes, pois essa passagem ao ato da escrita constitui uma prova iniciática do nascimento de uma comunidade para o mundo. Isso se deve ao fato de a escrita constituir-se como o eco grafado em signos da expressão mais intensa de uma coletividade: ou seja, o seu ato, o seu agir no mundo, a partir de seu “lugar” cultural. Devido a isso, tornou-se problemático defender as equivalências contrastadas “povo, língua falada”, e “indivíduo, língua escrita”. Segundo Glissant “a escrita da nação que se afirma substitui-se hoje à escrita do indivíduo que se confia” (1981, p. 316) (ALBERGARIA ROCHA, 2019, p. 11)

Tendo isso em vista, podemos afirmar que ao escolher narrar a história do povo comum e caipira, sobretudo pelas escolhas estilísticas que fez ao compor a voz narrativa de seu romance, Guimarães ajuda a inscrever esse mesmo povo na história, o fazendo nascer para o mundo. É o que Albergaria Rocha (2019) diz ser o que Glissant defende ser a literatura, uma estratégia dos povos, sendo a audácia da expressão um signo da audácia dos povos. Portanto, Guimarães ao se preocupar em narrar a história daquele povo – de que a autora se reconhece como parte –, o mantém sobre os caminhos da história. E ela o faz justamente ao forjar a sua “linguagem”,

isto é, uma série estruturada e consciente de atitudes perante a língua ou as línguas que sua coletividade pratica, pois toda expressão é, antes de tudo, uma relação com uma paisagem - e esta inclui a história da comunidade e sua inserção geo-política. Essa relação da escrita literária com a paisagem elabora negociações identitárias que podem ser emancipatórias, enraizando rizomaticamente a sua comunidade no seu entorno geo-histórico político, ou, ao contrário, alienantes. (ALBERGARIA ROCHA, 2019, p. 11)

Isso se torna mais interessante ainda quando pensamos que Guimarães levava o que tinha como regionalismo muito a sério. Em entrevista ao Jornal O Escritor, da UBE, que já citamos neste trabalho, a autora deixa claro que, para ela, um escritor só é regionalista

de verdade se ele for caipira. Caso não, tal obra é postiça. Fruto de um pensamento do intelectual brasileiro. Segundo a autora, não é “que a educação seja maléfica, mas ela distorce aquilo que é característico da cultura popular” (GUIMARÃES, 2013, p. 107). Para ela, não adianta recolher o falar caipira, reproduzindo-o como ouvia. É uma questão de cultura. “O modo de pensar do autor não é o modo de pensar do caipira”, Guimarães (2014, p. 107) diz. E ao ser confrontada, com o entrevistador inominado lhe dizendo que o caipira não escreve livros, responde: “não. Mas ele conta” (GUIMARÃES, 2014, p. 107). Deste modo, para a autora, nem Graciliano Ramos, nem Amadeu Amaral e tampouco Guimarães Rosa são autores regionalistas. E como já citamos neste trabalho, para Ruth Guimarães, “o escritor regionalista tem que ser uma pessoa do povo, que vive o que o povo vive, e que tenha burilado sua linguagem a ponto de ser capaz de transmitir com fidelidade e apuro linguístico a maneira de pensar e de viver do homem do povo” (GUIMARÃES, 2014, p. 107).

No que tange aos elementos narrativos, sua trama, enfim, há outros ecos do caos-mundo. No texto de Adélcio de Sousa Cruz sobre Ruth Guimarães e sua obra, o autor evoca Édouard Glissant ao dizer que “a modernidade chega, entretanto permanece a ‘sinhá’ – mesmo que uma mera sombra – e os ‘rastros/resíduos’ dos ex-escravos e agregados” (CRUZ, ano, p. 505). Esse comentário toca em um ponto do qual trataremos em breve, que é a presença da escravidão em *Água funda*, mas também lança luz para outro exemplo do caos-mundo presente no romance: a chegada da modernidade, que na história toma forma com a Companhia.

Como já expomos nesta monografia, a vinda da Companhia para a comunidade de Olhos D’Água é um evento marcante para seus moradores. Ela é um símbolo transitório, de ruptura, mas também de encontro. É também uma das marcas da passagem do tempo na narrativa – mesmo que, como já argumentamos, ele se faça espiralar no romance. É quando o antigo mundo como era conhecido (aqui representado pela fazenda sob o controle de Sinhá) dá lugar a um novo mundo, inesperado (aqui representado pela Companhia tomando as rédeas da mesma fazenda com a sua promessa de progresso). Segundo Glissant, “os ecos-mundo permitem-nos assim pressentir e ilustrar os encontros turbulentos das culturas dos povos cuja globalidade organiza o caos-mundo. Eles esboçam ao mesmo tempo os elementos constitutivos (não decisivos) e as expressões” (2021, p. 122).

Um outro elemento que ecoa o caos-mundo em *Água funda* são os rastros da escravidão. Mas ele também nos traz à baila outro ponto de suma importante para a leitura

do romance, a *plantação* – ou *plantation* –, a qual nos debruçaremos com mais atenção no próximo subcapítulo.

3.4 A *plantação* em *Água funda*

Não podemos ignorar os rastros da escravidão em *Água funda*. Mesmo que por alto não pareça, a consciência de sua existência é, sim, explícita na economia da obra. Isso porque Ruth Guimarães não faz rodeios sempre que se faz necessário mencioná-la em seu romance. É o que vemos logo no início da narrativa, quando o narrador nos conta que “o engenho é do tempo da escravatura” (GUIMARÃES, 2018, p. 18) e logo depois afirma que aquela “casa é assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite” (GUIMARÃES, 2018, p. 18). Pouco mais adiante, temos ainda o seguinte trecho: “Desça a escada e olhe. O alicerce desta casa é todo de pedra, e, fora da terra, é tudo pedra uns dois metros acima do chão. Fincado na barra está o argolão de ferro, onde, dizem, Sinhá mandava amarrar escravo fujão, até morrer de fome. (GUIMARÃES, 2018, p. 20). Esses exemplos, todos oriundos do primeiro capítulo do romance, não nos deixam esquecer que tal violência foi a força geradora que tornou possível a realidade narrada naquele momento da história – e como já argumentos, exemplifica no micro o que aconteceu no macro do país. Um choque sutil proporcionado pela autora.

A presença resvalada da escravidão em *Água funda* nos leva a outra questão importante, que são os rastros/resíduos da *plantation* – que aqui, salve as citações, chamaremos de *plantação*, corroborando a nota de tradução explanando o porquê da escolha do termo feita por Bru Pereira, Janaína Tatim e Lucas Maciel em ocasião da publicação de *Futuros da plantação* (2021), de Katherine McKittrick, no qual argumentam:

A palavra inglesa *plantation*, quando em textos em português, ora é traduzida por *plantação* ora mantida no original. Nesta tradução, optamos por utilizar o termo *plantação*, que aparece no texto com uma fonte distinta. Essa também foi a opção utilizada por Jess Oliveira, tradutora de *Memórias da Plantação* de Grada Kilomba e por Sebastião Nascimento, tradutor de *Brutalismo* de Achille Mbembe. Ademais, o termo *plantação* foi utilizado por Jota Mombaça no ensaio *A Plantação Cognitiva*. Ao utilizá-lo, nosso intuito é incidir na ampliação do campo semântico dessa palavra no português, buscando associá-la também aos modos de produção escravistas. (MACIEL; PEREIRA; TATIM apud MCKITTRICK, 2021, p. 3)

A plantação é, segundo Édouard Glissant,

uma organização socialmente piramidal, confinada em um lugar fechado, funcionando aparentemente em autarquia, mas na verdade dependente, e cujo modo técnico de produção é não evolutivo, pois está fundado em uma estrutura escravagista (GLISSANT, 2021, p. 92).

Já para Grada Kilomba, a *plantação*, como metáfora, é um “símbolo de um passado traumático que é reencenado através do racismo cotidiano. [...] um trauma colonial que foi memorizado” (KILOMBA, 2019, p. 213). Ainda segundo a autora:

A ideia de “*plantação*” é, além disso, a lembrança de uma história coletiva de opressão racial, insultos, humilhação e dor, uma história que é animada através do que chamo de racismo cotidiano. A ideia de “esquecer” o passado torna-se, de fato, inatingível; pois cotidiana e abruptamente, como choque alarmante, ficamos presas/os a cenas que evocam o passado, mas que, na verdade, são parte de um presente irracional. Essa configuração entre passado e presente é capaz de retratar a irracionalidade do racismo cotidiano como traumática. (KILOMBA, 2019, p. 213)

Isto posto, segundo Fernanda Miranda,

no Brasil, assim como em outros lugares do globo, o fim do colonialismo não significou o fim da colonialidade (QUIJANO, 1991). Tendo essa assertiva como horizonte epistemológico, observa-se que *Água funda* é um romance que traz à superfície as memórias da *plantation* num gesto performativo de inscrição histórica da enunciação negra na ficção. *Água funda* ilumina os fluxos no interior da *plantation*, mostrando-a como continuidade que atravessa temporalidades. (MIRANDA, 2019, p. 132)

Tendo isso em vista, reconhecemos em *Água funda* esse tipo de organização, como posta por Glissant, que ao longo do romance toma formas diferentes, mas desde sempre não foge à certeza de sua origem, a casa grande, o engenho que data do tempo da escravidão. Como coloca Miranda (2019, p. 132), “acompanhando o ‘progresso’ do antigo engenho, a narrativa compõe o espaço real e depois residual da *plantation* articulado como organismo vivo no tempo”. A autora também argumenta que a Fazenda Olhos D’Água é mais que um lugar, pois funciona como um *cronotopo*, que se identifica no romance no âmbito da *plantação*, o que proporciona unicidade ao mesmo tempo que insere signos que traduzem índices de historicidade na narrativa (MIRANDA, 2019). Ainda segundo a autora,

o duplo engenho/usina representa a própria transição histórica pela qual o Brasil passou no fim do XIX e primeira metade do século XX. Uma transição que modernizou os instrumentos, maquinaria e técnicas de produção, mas que manteve as estruturas simbólicas, políticas e sociais do engenho bem vivas. A usina “moderna” continuou sendo um “moinho de gastar gente”, para usar a clássica expressão de Darcy Ribeiro. (MIRANDA, 2019, p. 133)

Encontramos respaldo a essa leitura na conceituação de Plantationoceno, trabalhada por Malcom Ferdinand (2022). Esse pesquisador francês argumenta que o termo, “proposto por Anna Tsing e Donna Haraway, é o mais capaz de traduzir o desenvolvimento do habitar colonial da Terra ao revelar suas cinco dimensões fundamentais” (FERDINDAND, 2022, p. 66), sendo essas dimensões fundamentais divididas no nível material e econômico, no nível histórico, no nível geográfico, no nível político e no nível cosmopolítico. E ao comentar cada um de tais níveis – o que não faremos aqui para não nos desviarmos demais do cerne da nossa argumentação –, nos mostra que

em suas formas, em suas técnicas, em seus “meios” de produção, assim como em seus produtos, as *plantations* da Terra de hoje não são mais aquelas do século XVII. Para além da agricultura, as *plantations* assumem a forma de indústrias extrativas de minérios raros usados nos computadores e telefones celulares e de “*plantations*” terrestres e marinhas de poços de petróleo. Para manter esse habitar colonial, grupos inteiros de humanos e de não humanos são escravizados. O Plantationoceno assinala, assim, a globalização do habitar colonial da Terra e dessa subordinação do mundo à *plantation*: a produção global de uma Terra sem *manman* e de humanos sem Mãe Terra. (FERDINAND, 2022, p. 68)

Em outras palavras, vemos que tanto a Fazenda Olhos D’Água quanto a Companhia que lá se instala após a sua compra seguem reproduzindo a lógica da *plantação*, fazendo com que ela siga presente no universo composto por Ruth Guimarães. Como coloca Miranda (2019, p. 153), “sem senhora nem senhor, a casa grande, metonímia do centro de poder, ainda perdura. Possui alicerces profundos. É resistente perante os dois tempos que dividem a narrativa, sugerindo a ideia de continuidade, permanência”.

Contudo, não é apenas a partir desses signos que tal lógica se faz presente. Conforme afirma Miranda (2019, p. 138), “a formação da família branca tradicional é elaborada na ficção de Ruth de forma a destacar uma estrutura colonial na qual a mulher negra é a parte inferiorizada.” Ainda:

A través dessas nuances na representação da intersecção de gênero e raça, o romance salienta que, na sociedade colonial, entre o homem branco e a mulher negra a sexualidade é o âmago – e o fruto (filho) do intercurso sexual entre eles, apenas um substrato. (MIRANDA, 2019, p. 139)

Como podemos ver, a *plantação* e seu ecos e resíduos constituem a economia de *Água funda*. Com o seu romance, Guimarães “mostra as permanências dos fluxos coloniais constituindo as temporalidades, fazendo-a presença na vida dos sujeitos, e nas relações entre eles” (MIRANDA, 2019, p. 157). É interessante observar como as suas

escolhas levam a esse caminho, seja por suas personagens, seja pela ambientação, tão importante para a sua história. Até porque “o local, no romance, situa o espaço transnacional da *plantation*, primeiro como experiência, e depois como memória, dando a ver os seus resíduos” (MIRANDA, 2019, p. 157).

Por fim, segundo Édouard Glissant (2022), ao analisarmos as literaturas de expressão oral ou escrita em qualquer região onde a *plantação* se fez presente, seremos capazes de identificar três momentos: a produção literária como ato de sobrevivência, depois, como desilusão e, por fim, como um esforço ou paixão da memória. E os desdobramentos de tais momentos desembocam na seguinte afirmação:

Não é apenas literatura. Quando examinamos os procedimentos da palavra nesse universo das plantações, observamos que ela se anuncia em várias espécies, que estão como codificadas. Palavra direta, elementar, que articula os rudimentos necessários de linguagem para a execução do trabalho; palavra reengolida, que responde ao mutismo desse mundo onde é proibido saber ler e escrever; palavra diferenciada ou disfarçada, sob a qual o homem e a mulher amordaçados cerram o que dizem. A língua crioula integrou esses três modos e o jazzeou (GLISSANT, 2022, p. 102)

Dona Ruth Guimarães, com *Água funda*, junta os aspectos orais e populares do falar do povo caipira, os transforma em palavra escrita com a excelência que vimos com os excertos com quais trabalhamos ao longo desta monografia e com suas espessuras, quebras e desvios, como coloca Glissant (2002), põe “em prática, à maneira dos contos das plantações, procedimentos de redobro, de ofegância, de parêntese, de imersão do psicológico no drama do devir comum” (GLISSANT, 2022, p. 99). Ao seu modo, Dona Ruth Guimarães também integrou esses três modos e o jazzeou – ou melhor: fez deles uma moda caipira, tal qual as toadinhas que Zé da Lucinda tanto gosta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que, com este trabalho, conseguimos mostrar que *Água funda* é um romance que ainda guarda em si inúmeras possibilidades. Sobretudo, tendo em vista a parca fortuna crítica em torno da obra. Pensando na narrativa, o universo criado por Dona Ruth Guimarães é riquíssimo, nos permitindo as mais variadas interpretações a partir de diversas chaves de leitura. Pensando nos aspectos formais, há ainda muito o que investigar.

Como vimos, para além do caráter regionalista tão comumente atribuído à obra – o que não queremos diminuir a importância, visto que a própria autora se valia dele –, não

é difícil analisar o romance a partir de outras perspectivas. Por esse motivo, trouxemos abordagens diferentes, mas que não se anulam, para nos auxiliar na argumentação. E a nossa escolha por começar nossas elaborações a partir de pensadores consagrados é, para além das aproximações convenientes que expomos nesta monografia, também estratégica. Como comentamos na abertura do terceiro capítulo, apesar de, em um primeiro momento, escolhermos o conceito de literatura menor para a leitura que fizemos aqui, acreditamos que outras abordagens crítico-teóricas que também são amplamente difundidas caberiam perfeitamente nesse papel. E com isso, pretendemos não só mostrar que *Água funda* é um romance com muito a ser explorado, como também preparar o terreno para a argumentação que fizemos posteriormente, que em nossa opinião, é a parte mais importante deste trabalho.

Ousamos dizer que esta monografia, ao trazer referenciais teóricos ainda pouco explorados pela academia, e que acreditamos ser alguns – e nem de longe os únicos – dos mais apropriados para analisarmos os signos de uma obra como a de Dona Ruth Guimarães, colocando-os em diálogo com as elaborações de teóricos já tão bem assentados no discurso acadêmico, é, por si só, um exemplo da Relação defendida por Édouard Glissant e que trabalhamos aqui. Portanto, por mais importante que sejam as leituras de nomes como Candido (2018) e Brookshaw (1983), por exemplo, acreditamos que com esta monografia podemos dizer que a insistência em tratar *Água funda* apenas como um romance regionalista é uma forma, quiçá preguiçosa, de limitar a obra. Ao abrirem os caminhos com seus trabalhos, Cruz (2011) e Miranda (2019) lançaram luz para o inexplorado nessa correnteza que é o romance de Dona Ruth Guimarães. Não fizemos mais do que seguir esse fluxo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERGARIA ROCHA, Enilce. “A noção de Relação em Édouard Glissant”. In: *Ipotesi*, vol. 6, n. 2, jul/dez 2002, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp.31 a 39.

ALBERGARIA ROCHA, Enilce. *A Poética do Caos-Mundo: Diálogos entre Oralidade e Escrita*. *Psicanálise & Barroco em Revista*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 8–17, 2019.

ANDRÉ, Sônia Nickel. *A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha*. Disponível em: <<https://repositorio.furg.br/handle/1/2688>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ANTÔNIO, Severino. *Ruth Guimarães: uma voz de muitas vozes*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2017.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BATALHA, Maria Cristina. *O que é uma literatura menor?* Cerrados, nº 35, 2013, Brasília, DF, p. 113-134.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BOTELHO, Joaquim Maria; BOTELHO, Júnia. *Histórias da casa velha: biografia e legado de Ruth Guimarães*. São Paulo: Reformatório, 2022.

BOTELHO, Joaquim Maria. “Nótulas de filho”. In: ANTÔNIO, Severino; BOTELHO, Joaquim Maria (org.). *Ruth Guimarães e o pioneirismo de Água funda*. Americana, SP: Paladar Cultural, 2022.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto Editora, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Notas de crítica literária: “Água funda”*. Ângulo, nº 137, abr./jun., 2014, Lorena. p. 14-18.

CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CRUZ, Adélcio de Sousa. “Ruth Guimarães”. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte Editora UFMG, 2011, vol. 1, Precursores.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

D’ONOFRIO, Sílvio Cesar Tamoso. *Grupo da Baruel e a intelectualidade paulista nos anos 1940*. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16032018-104446/pt-br.php>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

EVARISTO, Conceição. “A escrevivência e seus subtextos”. In: DUARTE, Lima Constância; NUNES, Rosado Isabela (org.). *Escrevivência: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP, São Paulo, nº 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Livraria do Globo, 1946.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

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

GUIMARÃES, Ruth. *Contos de cidadezinha*. Lorena: Centro Cultural Teresa D'Ávila, 1996.

GUIMARÃES, Ruth. *Cartas a Mário de Andrade*. Ângulo, n° 137, abr./jun., 2014, Lorena. p. 50-53.

GUIMARÃES, Ruth. *Discurso proferido na 1ª Bienal Nestlé de Literatura – ano de 1983*. Disponível em: <<https://retratosecronicas.blogspot.com/2013/07/discurso-proferido-na-1-bienal-nestle.html>> Acesso em 21 de abril de 2023.

GUIMARÃES, Ruth. *Ruth Guimarães: leitura e brasilidade*. Ângulo, n° 137, abr./jun., 2014, Lorena. p. 106-109.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LEVY, Salem Tatiana. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTINS, Leda Maria. “Performance do tempo espiralar”. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MCKITTRICK, Katherine. *Futuros da Plantação*. Trad. Bru Pereira, Lucas Maciel & Janaína Tatim. América Latina: Fecundações Cruzadas, 2021.

MIRANDA, Fernanda R. “A colcha de narrados de Ruth Guimarães”. In: ANTÔNIO, Severino; BOTELHO, Joaquim Maria (org.). *Ruth Guimarães e o pioneirismo de Água funda*. Americana, SP: Paladar Cultural, 2022.

MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859 - 2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Ana Paula Cianni Marques de. *Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes*. Disponível em: <<https://biblioteca.feevale.br/Dissertacao/DissertacaoAnaOliveira.pdf>>. Acesso: maio de 2021

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Ofer(x) e Exunouveau: análise de uma estética de base afrodiaspórica na literatura brasileira*. São Paulo: Fósforo, 2022.

PRZYBYCIEN, M. Regina. *Literatura “menor”: linguagem e identidade cultural num conto afro-americano*. Letras, Curitiba, n.44, p.135-140. 1995. Editora da UFPR.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Ipotesi, vol. 5, nº 2, jul/dez 2001, Juiz de Fora, Ed. UFJF, pp. 59-70.

SMITH, Zadie. “Rereading Barthes and Nabokov”. In: *Changing my mind: occasional essays*. Londres: Penguin Books, 2010.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.