

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VIVIANE DOS SANTOS CARDOSO

**AS SINUOSIDADES E OS MISTÉRIOS DAS ÁGUAS: UM ESTUDO
COMPARADO ENTRE RUTH GUIMARÃES E ITAMAR VIEIRA JUNIOR**

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO CARLOS - SP

2026

VIVIANE DOS SANTOS CARDOSO

**AS SINUOSIDADES E OS MISTÉRIOS DAS ÁGUAS: UM ESTUDO
COMPARADO ENTRE RUTH GUIMARÃES E ITAMAR VIEIRA JUNIOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Coorientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

SÃO CARLOS - SP

2026

Cardoso, Viviane dos Santos

As sinuosidades e os mistérios das águas: um estudo
comparado entre Ruth Guimarães e Itamar Vieira Junior
/ Viviane dos Santos Cardoso -- 2026.
102f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São
Carlos, campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Franco Baptista Sandanello
Banca Examinadora: Camila da Silva Alavarce, Franco
Baptista Sandanello, Luciene Lages Silva
Bibliografia

1. Literatura comparada. . 2. Água funda. . 3. Torto
arado.. I. Cardoso, Viviane dos Santos. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

VIVIANE DOS SANTOS CARDOSO

**AS SINUOSIDADES E OS MISTÉRIOS DAS ÁGUAS: UM ESTUDO
COMPARADO ENTRE RUTH GUIMARÃES E ITAMAR VIEIRA JUNIOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos de Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História, Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Coorientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

Data da defesa: 24/02/2026.

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (UFSCar)
Orientador

Prof. Dra. Camila da Silva Alavarce (UFSCar)
Membro Interno

Profa. Dra. Luciene Lages Silva (UFS)
Membro Externo

Aos que seguraram minhas mãos, sem os quais este sonho
seria inviável: minha mãe, meu irmão e meus orientadores.

AGRADECIMENTOS

Sonhar com o mestrado foi uma ação individual quando eu ainda me encontrava na graduação, mas a realização desse sonho tem sido uma ação coletiva. Assim, agradeço, carinhosamente:

A Deus, por me guiar sempre pelos melhores caminhos e por me apresentar pessoas incríveis em cada um deles.

À minha querida e amada mãe, Marilene, a verdadeira mestra da família, por acreditar tanto em meu potencial e por sempre orar fervorosamente para que eu tenha êxito e felicidade em todos os meus planos. Apesar de não ter tido a oportunidade de estudar, a senhora nunca mediu esforços para que eu pudesse. Muito obrigada por tudo o que não cabe nessas linhas, mainha! A senhora é a minha maior inspiração!

Ao meu queridíssimo irmão, Vinício, as palavras são poucas para agradecer, pois além de me incentivar e me apoiar em tudo o que faço, às vezes, você acredita em meu potencial mais do que eu mesma, e essa fé em minha capacidade me dá forças para acreditar e continuar. Essa trajetória não seria a mesma sem você. Obrigada por tudo, Tico!

Ao meu orientador, Franco Sandanello, agradeço imensamente por todos os ensinamentos ao longo dos meses, pela orientação competente, compromissada e humana. Obrigada, também, pela paciência e compreensão com meu processo de escrita e desenvolvimento acadêmico.

Ao meu coorientador, Fábio de Oliveira, agradeço enormemente por continuar acreditando e contribuindo para o meu desenvolvimento acadêmico, por meio de sua orientação tão compromissada, paciente e também humana, assim como foi em minha graduação. Muito obrigada por tudo!

À professora Camila Alavarce, pelas contribuições contundentes e pela atenção no exame de qualificação e no exame de defesa.

À professora Luciene Silva, pela participação, atenção e por tantas contribuições no exame de defesa.

À professora Jacqueline Ramos, pela participação, pelas contribuições valiosas e pelas palavras motivadoras no exame de qualificação.

Ao professor Wilton José Marques, pela oportunidade de acompanhar e aprender com suas aulas na graduação da UFSCar e pela supervisão no estágio docente.

Ao meu vizinho Galdino, ao meu tio Samuel e à sua esposa Claudedir e à amiga Delúcia, agradeço imensamente por todo suporte e disponibilidade. Graças a vocês, eu pude

morar em São Carlos com um pouco mais de tranquilidade, pois eu sabia que, em caso de qualquer emergência, vocês estariam dispostos para ajudarem mainha em Sergipe.

Ao indiano Rajesh Yalambaku, pelas inúmeras trocas de experiências e por todos os ensinamentos, que, sem dúvida alguma, contribuíram muito para o meu amadurecimento pessoal e acadêmico. À Simey Garcia e João Henrique, pelos momentos de conversas e alegrias, pelo suporte e incentivo. A companhia de vocês três fez com que o período em São Carlos não se tornasse um fardo para mim.

À querida paraibana e amiga de mestrado, Jussara Barbosa (Sara), pela parceria, pelas discussões pertinentes e pelas trocas de experiências, que, em muitos pontos, se assemelham pela força e resiliência.

À Rafaela e à Larissa, por me ajudarem a encontrar uma hospedagem em São Carlos quando eu fui prestar a prova do processo seletivo para o mestrado.

Ao amigo e técnico administrativo da biblioteca da Universidade Federal de Sergipe (UFS), Adriano Lima, por me ajudar com inúmeras bibliografias para o desenvolvimento da pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) e à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) por todas as oportunidades oferecidas.

Aos meus queridos clientes da Hinode.

Aos familiares, amigos e colegas que ajudaram de alguma maneira ou que tanto oraram e torceram por mim, meus mais sinceros agradecimentos!

“O relevante está também no ínfimo. É na vida cotidiana que a História se desvenda ou se oculta”

José de Souza Martins, *A sociabilidade do homem simples*.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo fazer uma análise comparativa entre os romances *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães (1920-2014), e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior (1979-), especialmente no que diz respeito à presença e influência de duas figuras místico-culturais nos romances. Em *Torto arado*, a encantada Santa Rita Pescadeira participa e interfere nas principais ações da trama, além de ser narradora da última parte da obra. Em *Água funda*, o misticismo está presente em todo o enredo, mas se intensifica no segundo núcleo da trama, dedicado a narrar a loucura da personagem Joca, que, segundo o narrador, foi desencadeada pelas aparições da Mãe de Ouro. Esse misticismo cultural e religioso é matéria-prima de grande parte dessas narrativas. Assim, para esta análise comparativa, adotaremos os parâmetros da literatura comparada, especialmente os referenciais teóricos de Sandra Nitrini (2021) e Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal (1994). No que se refere ao contexto cultural do *corpus*, utilizaremos Alfredo Bosi (1992), José de Souza Martins (2010) e Stuart Hall (2016, 2024). Por fim, para a compreensão das figuras sobrenaturais das tramas, utilizaremos os estudos de Câmara Cascudo (1971, 1983, 2012), Cardoso (2023) e Pereira e Silva (2023).

Palavras-chave: Literatura comparada. Ruth Guimarães. *Água funda*. Itamar Vieira Junior. *Torto arado*.

ABSTRACT

This research aims to conduct a comparative analysis between the novels *Água funda* (1946), by Ruth Guimarães (1920-2014), and *Torto arado* (2019), by Itamar Vieira Junior (1979-), especially regarding the presence and influence of two mystical-cultural figures in the novels. In *Torto arado*, the enchanted Santa Rita Pescadeira participates in and interferes with the main plot actions, in addition to being the narrator of the final part of the work. In *Água funda*, mysticism is present throughout the plot, but intensifies in the second part of the story, which is dedicated to narrating the madness of the character Joca, which, according to the narrator, was triggered by the apparitions of the Mãe de Ouro. This cultural and religious mysticism is the raw material of a large part of these narratives. Thus, for this comparative analysis, we adopt the parameters of comparative literature, especially the theoretical frameworks of Sandra Nitrini (2021) and Eduardo Coutinho and Tania Franco Carvalhal (1994). Regarding the cultural context of the *corpus*, we will use Alfredo Bosi (1992), José de Souza Martins (2010), and Stuart Hall (2016, 2024). Finally, to understand the supernatural figures in the plots, we rely on the studies of Câmara Cascudo (1971, 1983, 2012), Cardoso (2023) and Pereira e Silva (2023).

Keywords: Comparative literature. Ruth Guimarães. *Água funda*. Itamar Vieira Junior. *Torto arado*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. VIDA, OBRA E RECEPÇÃO CRÍTICA SOB O OLHAR DA LITERATURA COMPARADA	16
1.1 OS MEANDROS DA LITERATURA COMPARADA	16
1.2 <i>ÁGUA FUNDA</i> (1946)	21
1.3 <i>TORTO ARADO</i> (2019)	28
2. CULTURA: UM TECIDO DE SABERES COMPARTILHADOS.....	33
2.1 AS FAZENDAS.....	38
2.1.1 Olhos D'Água.....	38
2.1.2 Água Negra.....	39
2.2 FIGURAÇÃO DO SENHORIO.....	41
2.2.1 Sinhá Carolina	42
2.2.2 Salomão	45
3. MISTICISMO CULTURAL: UMA ORDEM INVIOLÁVEL?	48
3.1 NARRADOR: O PONTO DE VISTA DA FICÇÃO.....	48
3.2 AS ÁGUAS TURVAS E SEUS MISTÉRIOS.....	53
3.2.1 Navegando em águas profundas.....	54
3.2.2 Pescando em águas negras.....	61
3.3 FIGURAS MÍSTICAS DO IMAGINÁRIO CULTURAL DO <i>CORPUS</i>	65
3.3.1 Mãe de Ouro	66
3.3.2 Santa Rita Pescadeira.....	75
3.4 À MERCÊ DA LOUCURA	81
3.4.1 Sinhá Carolina e Joca.....	81
3.4.2 Zeca Chapéu Grande e Crispina.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

No ensaio “O direito à literatura”, Antonio Candido (2017) discute a literatura como um bem incompressível, ou seja, indispensável à sobrevivência humana, não podendo, portanto, ser negado a nenhum indivíduo. Para o sociólogo, esses bens não se restringem somente aos bens que garantem uma sobrevivência física decente aos sujeitos (alimentação, moradia, saneamento etc.), mas, também, aos que garantem a integridade espiritual, como o direito e o acesso às artes, à literatura, ao lazer e às crenças. Neste sentido, sociólogo encara a literatura como um meio de humanização, pois auxilia os indivíduos no exercício de reflexão e compreensão do mundo e de si mesmos, já que ela não só figura, mas denuncia e combate as imbricações sociais nas quais eles estão inseridos.

Ao denunciar e combater, a literatura se configura como “[...] um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos” (Candido, 2017, p. 188). Foi justamente esse engajamento crítico às misérias sociais que chamou a nossa atenção e nos levou a escrever a monografia de conclusão de curso, intitulada “Subalternidade e cultura na obra *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior”, em 2023. Assim, fazer um estudo comparado envolvendo os romances *Torto arado* (2019) e *Água funda* (1946) não é só uma maneira de dar continuidade e aprofundamento às discussões iniciadas na monografia, mas, também, observar outros aspectos que não foram abordados anteriormente. Enquanto na monografia discutiu-se a figuração dos sujeitos subalternizados e de como a cultura, especialmente o jarê, se configurava como uma ferramenta de denúncia e resistência à violência geracional que as personagens sofriam, o presente trabalho tem por objetivo analisar a influência e a interferência das figuras místico-culturais, Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira, na construção e no desfecho das tramas.

Investigar a produção de autores como Ruth Guimarães (1920-2014) e Itamar Vieira Junior (1979-) envolve desafios e diferenças não só temporais e geográficas entre os escritores e suas obras, mas, igualmente, no que diz respeito à recepção e à fortuna crítica delas. Embora *Água funda* tenha sido umas das obras mais ovacionadas pela crítica na década de 1940, ela acabou ficando relegada aos bastidores literários. Com exceção das notas de jornais na época do lançamento do livro, a pouca fortuna crítica da obra é praticamente da presente década. *Torto arado*, por se tratar de uma obra contemporânea, ainda não possui uma fortuna crítica tão ampla e consolidada. Entretanto, em virtude de seu alcance nacional e internacional, a

obra tem sido cada vez mais objeto de pesquisas. Apesar das diferenças temporais e geográficas entre os escritores e seus romances, e as singularidades próprias a cada um deles, as duas obras possuem aspectos em comum e pertinentes não só em suas construções e nas relações que podemos estabelecer entre elas, mas também ao exercício da reflexão e da crítica às denúncias sociais representadas nas obras.

Dentre os problemas sociais que as obras figuram e denunciam estão os resquícios da escravatura, a queda dos senhores de engenhos e o início do processo de industrialização e da formação econômica e social do país. Esse período de transição é marcado pela sujeição, exploração e violência naturalizadas pela ideologia colonial que dominou o país por mais de três séculos. Essa ideologia, como discute Frantz Fanon (2020) e Homi Bhabha (2013), é um artifício violento e promíscuo que se baseia somente nas diferenças raciais estabelecidas por meio dos estereótipos criados pelos colonizadores. Segundo Bhabha, “o mito da pureza racial, produzido em relação ao estereótipo colonial tem por objetivo normalizar as crenças múltiplas e os sujeitos divididos” (2013, p. 117), ou seja, os estereótipos foram criados somente com base na diferença de tonalidade da pele e com o objetivo de normalizar e justificar o preconceito, a hierarquia social e a exploração dos sujeitos. Em ambas as obras, sobretudo em *Torto arado*, é justamente o tom de pele das personagens que define seus papéis sociais na fazenda Água Negra e a forma como elas são vistas, ou melhor, invisibilizadas socialmente.

Segundo Gayatri Spivak (2010), a força opressora do capitalismo, majoritariamente branco, oprimiu, silenciou e subjugou os negros ao longo da história. Assim, vemos que o senso de inferioridade e superioridade entre negros e colonizadores, explicado por Frantz Fanon (2020), é fruto de duas forças opressoras: a econômica e a interiorização – a naturalização da ideia de inferioridade epidérmica disseminada durante a colonização. De acordo com Cida Bento (2022), a continuidade de práticas discriminatórias se dá pela falta de legislação efetiva para combater o racismo estrutural, pela falta de políticas públicas para a ampliação da representatividade negra nos espaços sociais e pela falta de indenização e reparação histórica aos negros e aos territórios espoliados. É por conta dessa lacuna, complementa a autora, que determinados grupos continuam discriminando e se beneficiando da herança colonial até os dias atuais. No *corpus* em análise, as personagens Sinhá Carolina e Salomão, os fazendeiros, continuam se beneficiando da herança colonial e mantendo normalmente a ideologia escravocrata em suas fazendas. No caso de Salomão, ele não só mantém, como busca intensificar esse sistema em sua propriedade.

Segundo Alfredo Bosi (1992), a falta de regulamentação fez com que muitos negros se tornassem andarilhos ou então continuassem cativos nos mesmos lugares onde foram

escravizados, já que eles não tinham para onde ir nem outra profissão para exercer. Essa falta de regulamentação reconfigurou o sistema de coerção física para um de coerção psicológica, que possuía a mesma ideologia colonial (Martins, 2010). Tal sistema cria uma falsa ideia de liberdade, e é justamente essa ilusão que acaba dando manutenção à mão de obra barata, precária e desprotegida (Spivak, 2010). Em *Torto arado*, o sistema de coerção psicológica passou a sustentar a fazenda Água Negra após a abolição da escravatura. Contudo, à medida que as personagens mais novas vão sendo apresentadas com consciência crítica e social e começam a contestar aquele sistema de pseudoliberalidade no qual elas eram figuradas, observa-se um aumento progressivo da tensão e da violência na trama. Em *Água funda*, também é possível perceber esse sistema, mas ele aparece de forma mais discreta, por meio de uma personagem figurante, pois essa não é a tônica do romance, como é em *Torto arado*.

É indispensável discutir essas estruturas e ideologias sociais que engendram o modo de trabalho, organização e de formação econômica e social, pois são elas que condicionam ou influenciam as condutas pessoais e coletivas dos sujeitos, ou seja, os aspectos que moldam suas identidades e, conseqüentemente, a cultura social na qual estão inseridos, conforme salienta Hall (2016, 2024). Ao discutir a cultura popular como um sistema que resguarda o modo de viver, trabalhar e se organizar socialmente, Bosi (1992) indica que a relação que se estabelece entre cultura, colonização e dominação se apresenta desde a origem etimológica desses vocábulos, que derivam do mesmo verbo latino, *colo*. Assim, para analisarmos a figuração e a influência das figuras místico-culturais no *corpus* é preciso, antes, fazermos uma contextualização a respeito dos espaços diegéticos, já que esses espaços ainda funcionam sob uma lógica escravocrata e essas estruturas influenciam nas práticas cotidianas que formam a identidade pessoal e coletiva das personagens e de seus respectivos espaços.

Ao discutir sobre a relação entre cultura e dominação, especialmente de espaços que foram colonizados, Bosi (1992) diz que o sistema corresponde a um mecanismo articulado de modo objetivo, ou seja, determina o modo de funcionamento de determinado objeto ou segmento. Dentro do contexto colonial, a escravatura é o sistema que regula o modo de funcionamento do projeto de colonização das nações. Após a abolição, a escravatura deixa de ser o mecanismo utilizado para dar lugar a um modelo de coerção psicológica que acaba dando continuidade à subjugação e à exploração dos indivíduos sob o disfarce de liberdade por não haver mais os castigos físicos.¹ Em sentido contrário, a condição resguarda os

¹ Esse “novo” sistema de exploração que dá continuidade à mão de obra subalternizada se dá pela coerção psicológica e moral dos indivíduos que, sem alternativas após a abolição, se veem obrigados a aceitarem as condições de trabalho que lhes são oferecidas pelos seus antigos donos. José de Souza Martins (2010) e Octávio

elementos da vida cotidiana dos sujeitos, ou seja, as práticas e o modo de viver que constituem a identidade e a cultura popular de determinado espaço.

Ligadas ao conceito de sistema e de condição de vida das personagens e dos espaços ficcionais do *corpus*, há duas personagens místico-culturais essenciais nos enredos: a Mãe de Ouro, em *Água funda* (1946), e Santa Rita Pescadeira, em *Torto arado* (2019). Essas personagens sobrenaturais, além de serem indispensáveis à construção e à figuração da cultura popular de Olhos D'Água e Água Negra, as fazendas que ambientam as narrativas, também são fundamentais à construção e ao desfecho dos romances. Em *Água funda*, a crença na Mãe de Ouro e nos mistérios sobrenaturais como um todo se faz presente ao longo de toda a obra. Entretanto, sua presença se torna mais contundente por meio da história da personagem Joca, segundo núcleo da trama, que, segundo a crença do narrador, acaba enlouquecendo por conta das perseguições dessa entidade. Em *Torto arado*, a encantada Santa Rita Pescadeira está envolvida nos principais acontecimentos da trama, além de ser narradora da última parte da obra.

Por se tratarem de figuras sobrenaturais pertencentes à cultura popular do *corpus*, as leituras de Câmara Cascudo (1971, 1983, 2012), Cardoso (2023) e Pereira e Silva (2023) foram essenciais para a compreensão das características, das origens e dos processos históricos e culturais aos quais estavam relacionadas. Como as duas obras são dotadas de simbolismos, fizemos a leitura de Chevalier e Gheerbrant (2006). No que se refere à ideologia colonial que comandava as fazendas das narrativas, utilizamos Alfredo Bosi (1992), Cida Bento (2022) e José de Souza Martins (2010). Para a discussão da influência das entidades na construção da identidade individual e coletiva das demais personagens, ou seja, da cultura do espaço diegético, utilizamos as contribuições de Alfredo Bosi (1992), Stuart Hall (2016, 2024) e Theodor Adorno (2002).

Além da presença e da interferência das entidades, tem-se, ainda, o tipo de narrador. Mais do que a voz que relata os acontecimentos da trama, a posição do narrador, como diz Arrigucci Junior (1998), é um dos principais elementos em qualquer narrativa, pois o ângulo no qual ele escolhe narrar muda completamente a forma como os acontecimentos e as personagens são apresentados e significados na obra. Desta forma, para analisarmos a figura do narrador, utilizamos Arrigucci Junior (1998) e Genette (2017, 2020). No que se refere à

Ianni (1981) explicam de modo claro essa nova forma de coerção por meio do sistema de colonato, nas fazendas de café, e o de aviação, no extrativismo da borracha, na virada do século XIX para o século XX.

metodologia de pesquisa, utilizamo-nos dos pressupostos teóricos da literatura comparada propostos por Sandra Nitrini (2021) e por Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal (1994).

Assim, a presente dissertação tem por objetivo geral fazer uma análise comparativa entre os romances *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, especialmente no que diz respeito à presença e à influência de suas duas figuras místico-culturais: Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira. Para guiar esta análise, seis perguntas foram essenciais:

- I. De que maneira as experiências pessoais e profissionais de cada autor influenciaram ou são refletidas em suas obras?
- II. Como a cultura popular, especialmente as figuras místicas Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira são figuradas no *corpus*?
- III. Qual a influência e interferência dessas figuras nas condutas das demais personagens e nos acontecimentos das obras?
- IV. De que maneira a loucura é representada e como ela está associada às figuras sobrenaturais do *corpus*?
- V. Qual a posição dos narradores e a forma como eles figuram essas entidades?
- VI. Como essas entidades contribuem para a construção identitária pessoal e coletiva das personagens e de seus espaços sociais?

A partir de tais questões, a dissertação foi organizada em três capítulos. No primeiro capítulo é feita uma revisão sobre o campo da literatura comparada e uma apresentação sobre os autores, as obras que compõem o *corpus* da pesquisa e a recepção crítica de cada uma delas. No segundo capítulo, além da discussão teórica a respeito do termo cultura, faz-se uma contextualização sobre as fazendas que ambientam os principais acontecimentos das narrativas e de seus respectivos proprietários. No último capítulo, analisamos a figuração, a influência e a interferência das figuras místico-culturais, Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira, nas ações das demais personagens e na formação identitária e cultural das personagens e dos espaços diegéticos, bem como na construção e no desfecho das tramas.

1. VIDA, OBRA E RECEPÇÃO CRÍTICA SOB O OLHAR DA LITERATURA COMPARADA

1.1 OS MEANDROS DA LITERATURA COMPARADA

Em *Literatura comparada* (2021), Sandra Nitrini faz um panorama da literatura comparada desde o seu surgimento à consolidação como disciplina e campo de estudos nas universidades brasileiras. Segundo ela, “as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana. Bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos [...]” (Nitrini, 2021, p. 19). Sua origem remete não só à da própria literatura, mas à da formação das nações. Ao surgir durante o processo de formação econômica, cultural e política de potências mundiais, o debate a respeito da definição, da metodologia e do objeto de estudo da literatura comparada foram amplamente discutidos por um longo período, pois essas imbricações que envolvem o processo de formação das nações refletem diretamente na construção, disseminação e valoração da literatura em geral. São justamente esses aspectos que acabam por definir o que vem a ser a literatura canônica e a universal.

Ao discutir sobre a literatura comparada e sua história, especialmente sobre a delimitação do seu objeto de estudo, os pesquisadores da época distinguiram dois tipos de literatura: a comparada e a geral. A primeira se incumbia de estudar as relações que podem se estabelecer entre duas ou mais obras literárias, enquanto a segunda se encarregava de estudar a recorrência dos fatos em diversas obras, ou seja, observar eventos comuns que se repetem nas produções literárias ao longo do tempo. Nesse sentido, a literatura comparada consolidou-se como uma disciplina que possuía objeto e metodologia própria de estudos. No que se refere ao objeto, Sandra Nitrini (2021) diz que tanto os objetos como os objetivos dos estudos comparatistas se atualizam concomitantemente ao ambiente e à época em que estão. Além de ampliar o campo de estudos, essas atualizações dificultam aos pesquisadores cunharem uma definição do termo, bem como delimitarem o alcance desse campo de estudos.

Desde que o conceito se introduziu no mundo das artes, a literatura comparada foi alvo de muitas discussões, a fim de se estabelecer uma definição quanto ao termo, à metodologia, ao objeto de estudo e à sua dimensão no mundo das letras e das artes. Por muito tempo, conceitos como influência, fonte, analogia e tradução foram usados por diversos intelectuais para definir o que seria a literatura comparada. Livre desses conceitos que tendiam a

estabelecer relações de filiação e dependência entre as produções literárias, bem como da ideia de literatura comparada enquanto estudo analítico entre obras literárias nacionais, Henry Remak (1994) propõe a literatura comparada como um campo de estudos que perpassa as fronteiras entre países e que também pode abranger outras formas de produções artísticas, tais como a música e a pintura. Mais do que isso, ele acreditava que a literatura comparada também poderia abranger outros campos do conhecimento humano, como a história, a religião e a sociologia.

Ao falarmos dos estudos além das fronteiras, é interessante observar a distinção feita entre a literatura mundial e a comparada. A grosso modo, a literatura mundial seria aquela que se consagra como modelo de literatura atemporal, em virtude de sua qualidade, autenticidade e perspicácia, ou seja, “[...] trabalha predominantemente com produções literárias de qualidade duradoura, que obtiveram prestígio ao longo do tempo e em todo mundo (por exemplo, a *Divina comédia*, *Dom Quixote*, *Paraíso perdido*, *Candido* [...])” (Remak, 1994, p. 183). Livre da necessidade de atingir determinados parâmetros de qualidade para ter alcance mundial, a literatura comparada se restringia aos estudos entre obras nacionais ou, no máximo, uma obra estrangeira. Esse aspecto fronteiriço acabou distinguindo as principais vertentes teóricas dos estudos comparados: a francesa e a americana. De maneira mais metódica e estrita, os estudos franceses não aceitavam que a literatura fosse estudada em consonância com outras áreas do conhecimento ou das artes, adotando como método o estudo histórico das relações entre dois ou mais objetos literários e, claro, eurocêtricos. Fugindo dessa abordagem mais normativa, a vertente americana defendia a literatura comparada como um campo de estudos interdisciplinar, podendo, portanto, dialogar com outros campos de estudos além do literário.

Similar à proposta de Remak, Claude Pichois e André M. Rousseau (1994) também conceituam a literatura comparada como um campo de estudos interdisciplinar, no qual o diálogo com outras esferas do conhecimento e das artes seria uma possibilidade não só para se pensar em uma análise comparada entre objetos distintos, mas para se compreender, de modo mais aprofundado, a literatura com a qual estamos tendo contato:

Literatura comparada: descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a Literatura como função específica do espírito humano (Pichois; Rousseau, 1994, p. 218).

Partindo agora para os termos utilizados para caracterizar esse campo de estudos, há três deles que foram muito debatidos e polêmicos na história da literatura comparada:

influência, imitação e originalidade. Dividindo-se em duas, a concepção de influência diz respeito aos resultados do contato direto entre autor e público. A segunda concepção, afirma Nitrini (2021), é de ordem quantitativa, ou seja, é o resultado “autônomo”, produzido por meio das relações de contato entre escritores. Entretanto, o resultado que esse tipo de relações produz é diferente, pois sua independência suscita características particulares do autor, ao mesmo tempo em que revela possíveis contatos com um ou mais escritores. A ideia de influência como contato direto com outros autores foi a mais difundida e também problemática nos estudos comparados: “em muitos estudos de influência deu-se atenção excessiva à localização de fontes, e muito pouca a questões tais como: o que foi *mantido* e o que foi *rejeitado*, e *por quê*, e como o material foi absorvido e integrado, e com que *sucesso*?” (Remak, 1994, p. 176, grifos do autor). Segundo o estudioso, esse foco de localizar e provar que uma obra usou determinada fonte em sua construção acaba deixando para trás questões que são mais pertinentes na sua interpretação e análise.

Por sua vez, a imitação se divide em quatro tipos: “o primeiro se refere à *mimesis*, imitação da natureza como fonte de arte” (Nitrini, 2021, p. 128), ou seja, à imitação não como forma de aprendizagem ou conhecimento, como defendia Aristóteles, mas como cópia de segundo grau, como diria Platão. O segundo se calca na adaptação aos grandes escritores e às diretrizes canônicas que regem o cenário literário. O terceiro conceito se refere à imitação não como técnica ou método de produção literária, mas como obras que indicam em seus próprios títulos o modelo ao qual estão vinculadas. A esse respeito, Nitrini (2021) dá o exemplo da tragédia de Racine em face da tragédia de Eurípides. Por fim, “o quarto sentido seria aquele utilizado pelo comparatismo e por meio do qual se verifica uma equivalência entre imitação e influência” (Nitrini, 2021, p. 129), ou seja, o velho debate sobre a influência de determinado autor ou obra sobre outro escritor. No que diz respeito à originalidade, a autora traz dois sentidos: “o primeiro equivale a ‘imaginado sem modelo’, aplicando-se à originalidade absoluta, isto é, à criação a partir do nada; o segundo significa ‘que tem marca própria’, remetendo à ideia de uma originalidade relativa” (Nitrini, 2021, p. 139). Ao pensarmos em literatura comparada, sobretudo na intertextualidade, vê-se que a ideia de originalidade absoluta é quase utópica.

Baseando-se no dialogismo de Bakhtin, ao afirmar que cada texto é uma espécie de mosaico por absorver e dialogar em alguma medida com outros textos, Julia Kristeva introduz o conceito de intertextualidade, que se tornou um dos principais no campo dos estudos comparados em meados do século XX. Segundo Kristeva,

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa (*apud* Nitrini, 2021, p. 163).

Outros estudiosos também discutiram a respeito da intertextualidade de modo similar a Kristeva. Conforme Nitrini, “para Laurent Jenny, a intertextualidade não é uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operando por um texto centralizador que mantém o comando de sentido” (2021, p. 163). Semelhante a Bakhtin, Laurent encara a intertextualidade como um mecanismo que absorve elementos de outras fontes textuais, se transforma e produz o intertexto, isto é, o sentido unificador gerado dentre a pluralidade de obras. Neste sentido, não pretendemos analisar o romance *Torto arado* (2019) como uma influência ou imitação de *Água funda* (1946), mas observar cada obra como um mosaico que se compõe de diferentes signos, áreas do saber, fronteiras e épocas distintas, formando, assim, uma unidade de sentido.

Pensando agora no contexto brasileiro, é importante destacar que, embora a década de oitenta tenha sido decisiva para a consolidação da literatura comparada no Brasil,² tal feito só foi possível graças à integração da literatura comparada às grades curriculares dos cursos de graduação em Letras no país, nas décadas de 1950 e 1960. Nesse contexto, Antonio Candido, em 1962, acabou sendo o precursor na implementação da literatura comparada como disciplina na Universidade de São Paulo (USP),³ polo universitário que acaba se tornando pioneiro e referência nos estudos comparados no Brasil. Segundo Nitrini (2021), embora Candido não faça uma menção direta aos estudos comparados em seu livro *Formação da literatura brasileira* (1959), o viés da comparação se configura como uma das principais linhas de raciocínio do início ao fim da obra, que se dedica a discutir o processo de formação da literatura brasileira.

² “Em 1986, foi criada em Porto Alegre a Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, por ocasião do I Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul acolheu também o I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 1988. Ainda nessa década, a Universidade Federal de Minas Gerais foi sede de dois simpósios de literatura comparada. Convém lembrar também a publicação do livro *Literatura Comparada*, de Tânia Franco Carvalhal, em 1986, numa coleção de divulgação, destinada a estudantes universitários” (Nitrini, 2021, p. 183-184).

³ Outro passo importante dado na Universidade de São Paulo (USP) para a consolidação dos estudos comparados nas universidades brasileiras foi o projeto “Léryy-Assu”. Idealizado pela professora Leyla Perrone-Moisés, este projeto tinha como objetivo investigar as relações entre a literatura francesa e a brasileira, sob dois vieses: “primeiro, dar contribuição a um aspecto da cultura brasileira, verificando-se como os aportes franceses foram assimilados na literatura brasileira e, segundo, criar um centro de documentação das relações entre Brasil e França mediante a catalogação dos dados históricos, para facilitar estudos que venham ‘estabelecer relações, ver como determinados conceitos ou ideias entram, circulam e se transformam na literatura’” (Nitrini, 2021, p. 269).

Segundo Nitrini (2021), Antonio Candido reformula a definição polêmica de influência no início dos estudos comparados na Europa ao dizer que este conceito é bifásico, operatório e falível, pois, na mesma medida que ele permite estabelecer relações entre escritores e obras, ele possui dificuldade em “[...] estabelecer uma distinção entre *coincidência*, *plágio* e *influência*, como também em vista da ‘impossibilidade de verificar a parte da deliberação e do inconsciente’ no processo de criação” (Nitrini, 2021, p. 204, grifos da autora). Ou seja, é impossível definir o que e em que medida um escritor assimila, de modo consciente ou inconscientemente, determinados elementos de uma obra ou até mesmo características estilísticas de um outro escritor. Além de dual, a influência ainda possui outros aspectos vulneráveis, pois

[...] não se sabe nunca o grau de significação das influências, considerando-se que há aquelas que não se manifestam visivelmente, ‘sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes)’, às vezes mais importantes que as mais evidentes [...]. Ela pode aparecer como uma transposição direta mal assimilada, assim como pode ser totalmente integrada na ‘estrutura, que adquire um sentido orgânico e perde seu caráter de empréstimo’. Nesse caso, considerá-la influência tem por consequência um julgamento prejudicial a seu ‘caráter atual e mais verdadeiro, como elemento que pertence a um conjunto orgânico’ (Nitrini, 2021, p. 204-205).

Pelos motivos já expostos, seria um equívoco pensar e analisar o romance *Torto arado* (2019) como uma influência de *Água funda* (1946) só porque ambas as obras são figuradas em um ambiente rural, semiescravocrata e que possui uma figura sobrenatural como uma das personagens principais.

É a partir desta perspectiva que Antonio Candido (2006), no artigo “Literatura e subdesenvolvimento”, passa a discutir as imbricações das influências e da ideia de dependência e atraso cultural dos espaços subdesenvolvidos. Baseando-se especialmente nos países latino-americanos, o autor discute como o conceito de influência conota dependência e (des)valorização nesses espaços em face da cultura eurocêntrica. Ao discutir sobre o projeto da Leyla Perrone-Moisés, Nitrini (2021) destaca a valoração negativa que os termos fonte, influência e comparação exercem nas literaturas das ex-colônias, como é o caso do Brasil, sobretudo se considerada sua língua materna. Em vista disso, a ideia de comparação acaba carregando uma ideia de valor, calcado na própria gramática, ao conceber ao termo uma noção de superioridade ou inferioridade entre dois ou mais elementos.

Ainda sobre as décadas de 1980 e 1990 no Brasil, é importante destacar que a literatura comparada se consolida propriamente no âmbito acadêmico não apenas por meio de sua inclusão nas grades curriculares dos cursos de graduação ou pós-graduação, mas, também, por meio da produção de monografias, dissertações e testes voltadas para o estudo comparado

“[...] entre a literatura brasileira e a africana, entre a portuguesa e a africana, entre a literatura brasileira e a canadense, entre a brasileira e a hispano-americana [...]” (Nitrini, 2021, p. 279). Essa nova ramificação da literatura comparada, segundo a autora, inclui novos objetos e amplia esse campo de estudos, bem como abre espaços para as literaturas fora do cânone literário. Essa nova perspectiva continua se ampliando na atualidade por meio dos inúmeros estudos voltados às narrativas diaspóricas, afro-brasileiras, negro-brasileiras, indígenas, entre outras linhas de pesquisas que têm ganhado força nos últimos anos. O *corpus* desta pesquisa possui esse contraste. Enquanto uma das obras tem ganhado várias premiações e notoriedade a nível internacional na atualidade, a outra, talvez por uma questão de cor e de gênero, ficou à revelia do tempo, mesmo com uma obra bem comentada pela crítica da época.

Assim, por compreendermos a literatura comparada como esse campo de estudos interdisciplinar que possibilita o diálogo entre diferentes obras literárias, independentemente de suas épocas e nacionalidades, e como um espaço para a discussão e visibilidade das literaturas não canônicas e negro-brasileiras, almejamos, na presente dissertação, fazer uma análise comparativa dos aspectos culturais entre os romances *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior, especialmente no que diz respeito às figuras místico-culturais, Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira. Ambas as personagens, vale salientar, influenciam ou interferem diretamente nas principais ações das tramas e, conseqüentemente, são essenciais à construção e ao desfecho dos romances.

1.2 *ÁGUA FUNDA* (1946)

Natural de Cachoeira Paulista, em São Paulo, a escritora Ruth Guimarães (1920-2014) iniciou sua carreira literária ainda na infância. Formada nos cursos de Filosofia e Letras pela USP, e em Dramaturgia e Crítica pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, ela escreveu livros de diferentes gêneros literários, traduziu obras do italiano, francês e inglês para o português e escreveu inúmeros artigos, ensaios e pesquisas voltados, sobretudo, para o folclore brasileiro. Professora, jornalista, pesquisadora, escritora e, posteriormente, diretora do Departamento de Cultura de Cachoeira Paulista, essa escritora tornou-se uma importante intelectual e ativista cultural do estado de São Paulo, sendo umas das principais entusiastas para a criação da Academia Paulista de Letras, embora, depois de criada, ela só participe efetivamente como membro permanente anos depois, conforme explicam seus filhos Joaquim Botelho e Júnia Botelho, na biografia *Histórias da casa velha: biografia e legado de Ruth Guimarães* (2022).

Lançado em 1946, quando Ruth tinha 26 anos, *Água funda* foi recebido de maneira calorosa pela crítica. Várias notas comentando a proeza do romance foram publicadas em jornais de grande circulação como *O Jornal* e *Correio da Manhã*: “a estréia [sic] da sra. Ruth Guimarães representa sem dúvida um acontecimento para a ficção brasileira em 1946: o seu *Água funda* [sic], sem cair na banalidade do documentário, é um livro que revela excelentemente os principais aspectos de uma região do interior, com espírito poético de criação e seguro aparelhamento folclórico” (Lins, 1947, p. 2). Ao comentar sobre a produção literária feminina de 1946, o crítico elogia a qualidade do primeiro romance de Ruth Guimarães que, segundo ele, é superior à produção masculina daquele ano, sendo Guimarães Rosa a única exceção. O crítico comenta que, diferentemente de muitos textos simplórios e de escritores que se colocam acima de suas obras, Ruth entra no cenário literário com pautas importantes e uma voz potente. Apesar disso, ele chama a atenção para o excesso de objetividade e impessoalidade que, em sua visão, não permitem ao leitor perceber qual é a essência humana da escritora.

Partindo de suas próprias experiências no Vale do Paraíba, Ruth consegue transcrever de maneira natural o universo caipira de sua juventude nessa obra de estreia. Essa figuração natural do cotidiano caipira – o linguajar, os costumes, as crendices e a vida caipira como um todo – foram os pontos mais comentados pelos críticos da época. Segundo eles, a autora conseguiu figurar o universo caipira sem torná-lo pitoresco ou documentário, como destacou Lins (1947). A forma como a trama é narrada imprime, de maneira natural, a atmosfera das rodas de contação de causos, hábito muito comum no cotidiano caipira. São justamente essas histórias e o modo como elas são narradas que conferem, segundo Araujo Nabuco (1946), um tom de rapsódia ao romance. Nessa mesma nota, o crítico também comenta que a linguagem e as comparações que o narrador utiliza é o que faz da obra uma das mais originais e que “as onomatopeias, a grafia de certos sons, são das mais perfeitas que temos lido” (Nabuco, 1946, p. 4).⁴

Tanto em sua crítica no *Diário de São Paulo*, como no prefácio à segunda edição de *Água funda* (2003), pela editora Nova Fronteira, Antonio Candido ressalta a capacidade de Ruth em imprimir o linguajar e a atmosfera caipira sem tornar o romance jocoso ou documentário. Segundo ele, Ruth transcreve esse universo caipira de forma espontânea, com

⁴ Outra nota positiva, ainda que sucinta, foi a de Graciliano Ramos. Ao falar sobre a decadência do romance brasileiro, Graciliano cita algumas obras recentes daquela época e que ao seu ver eram “dignas de leitura”: “citarei a esmo alguns. Sem ordem e sem hierarquia. Ao léu da memória e à mercê do acaso. ‘Água funda’, de Ruth Guimarães, a grande surpresa do ano” (Ramos, 1946, p. 14).

descrições belas e com um “estilo expressivo e vivo” que é muito coerente com a dinâmica da narrativa. Tal aspecto, que a maior parte dos críticos considerou de maior originalidade e caráter poético na prosa da jovem escritora, foi justamente o ponto que Monte Brito usou para classificar a obra como um “romance invertido”. Segundo ele, a narrativa de Ruth se inicia de maneira excelente, mas depois vai declinando tragicamente em sua construção e qualidade em geral. A estética fragmentária e as vozes inter cruzadas na narrativa, muito similar às rodas de contação de anedotas em ambientes caipiras e o linguajar coloquial que compõe a atmosfera da obra, são alvos de preconceito e críticas de Monte Brito, preconceito este que não se detém somente na narrativa, mas se estende ao povo caboclo que ele generaliza e inferioriza:

A língua, fresca e viva a princípio, deixa-se invadir e macular por um excesso: é o linguajar local que, em crescendo, desloca o vernáculo e acaba por se fazer mais ou menos indecifrável. Já não é o pitoresco das primeiras páginas; é um mal-entendido caboclo, que nem o próprio caboclo há de penetrar, uma vez que não sabe ler (Brito, 1946, p. 2).

Ainda sobre a estética do romance, ele comenta que a obra perde o movimento de continuidade e a linha de pensamento, pois, a cada vez que a escritora faz uma pausa, ela nunca consegue retomar do mesmo ponto onde havia parado, então, a cada vez que a escritora retoma o texto, “[...] vai sempre um pouco adiante, que está ansiosa [sic] por acabar a tarefa. E é pena. Porque isto significa que não caminha: salta. Que não progride: arqueja” (Brito, 1946, p. 2). Ao ler a nota completa do crítico, é possível perceber que ele refuta totalmente a figura caipira, a forma fragmentária e a linguagem cotidiana com a qual se constrói a narrativa, por elas não obedecerem à norma culta nem aos padrões canônicos da literatura. Mais do que isso, o crítico acaba por desconsiderar Ruth Guimarães como uma romancista:

[...] a sra. Ruth Guimarães: *poderá, pois, ser uma romancista. Basta que ponha ordem em sua arte de narradora. Sem dúvida, parte dessa desordem é voluntária*; mas, e menos voluntária do que pensam os próprios autores. *Porque ela lhes é imposta pela sua própria incapacidade de ordem*; incapacidade que não se confessam e de que, às vezes, nem suspeitam (Brito, 1946, p. 2, grifos nossos).

É interessante resgatar a nota de Antonio Candido no *Diário de São Paulo*, pois ele tece um comentário que se assemelha ao de Monte Brito no que se refere à composição da obra. Segundo Candido (1946), embora Ruth Guimarães tenha conseguido imprimir estilo e capacidade narrativa em sua obra, características consideradas por ele como essenciais a todo ficcionista, a jovem escritora pecou na composição e

Por isso, essa boa escritora, essa esplendida [sic] narradora, não é uma boa romancista. Tenho a impressão de que ela não sentiu plenamente as possibilidades de seu livro, pois desperdiçou totalmente alguns dos seus personagens mais ricos

[...] vejo em ‘Água funda’ certa incapacidade de avaliar as possibilidades de ficção, ao lado da incapacidade de equilibrar as partes da narrativa numa urdidura mais sábia. O resultado – me parece, – é que a sra. Ruth Guimarães não aproveitou plenamente o belo material que teve na mão (Candido, 1946, p. 1).

Há dois pontos importantes a serem observados na nota de ambos os críticos. A primeira delas é em relação ao gênero da obra, pois Monte Brito diz que Ruth “poderá, pois, ser uma romancista”, ou seja, ele não considera *Água funda* um romance; e Antonio Candido, além de não a considerar uma boa romancista, embora elogie a escrita e a capacidade narrativa da autora, diz que “[...] não há dúvida que o seu romance (*se for romance*) encanta pelo equilíbrio da narrativa e o puro sabor das coisas naturais” (Candido, 1946, p. 1, grifos nossos). Esse parêntese posto por Candido acaba reforçando a dubiedade quanto ao gênero da obra de Ruth Guimarães.

O segundo aspecto que os dois críticos apontam é a questão da incapacidade. Na perspectiva de Candido, faltou à Ruth Guimarães percepção para explorar os pontos mais fortes de sua narrativa, sobretudo em relação às personagens. Contudo, o aprofundamento dessas personagens ou de determinados acontecimentos da trama poderia resultar, ao nosso ver, em uma narrativa enrijecida e puramente descritiva, além de correr o risco de retirar a naturalidade com a qual a autora construiu essa atmosfera caipira que foi tão elogiada pela crítica. Com relação à incapacidade indicada por Monte Brito, ela parece se referir somente à ordem organizacional e estética da obra. Em nossa perspectiva, a linguagem sertaneja, as pausas e retomadas do texto em pontos mais avançados não se configuram uma incapacidade ou um mal-entendido caboclo, mas um jogo técnico e complexo do narrador, que ajuda na construção das personagens e do misticismo da obra, como veremos no terceiro capítulo.

O “estilo expressivo vivo” que Antonio Candido havia comentado advém desse modo de narrar que, ao nosso ver, é coerente e essencial com a dinâmica da contação de causos, que é o estilo da trama de Ruth Guimarães. Essa forma de costurar a trama é o que confere o mistério e a ambiguidade que cercam os acontecimentos e, principalmente, a figura do narrador de *Água funda*, que não foi construída de forma aleatória ou desordenada. Além disso, caso Ruth construísse sua narrativa de forma linear, sem fragmentações, omissões e com o emprego de uma linguagem mais formal, essa construção natural do ambiente caipira seria comprometida, correndo-se o risco, inclusive, de tornar essa figuração documentária ou pitoresca.

Embora Antonio Candido declare não se lembrar do conteúdo de sua nota no *Diário de São Paulo*,⁵ é possível perceber que houve uma mudança de perspectiva do crítico entre a nota e o prefácio que ele fez para a segunda edição de *Água funda* (2003), lançada pela editora Nova Fronteira. Além de ser um prefácio, que geralmente é um texto que apresenta as obras de forma entusiasmada e elogiosa (Portilho, 2023), há mais dois pontos que talvez tenham influenciado essa mudança de perspectiva de Candido: primeiro, a nova visão que a releitura de um texto pode proporcionar, principalmente com um espaço temporal tão distante entre as edições do romance (1946-2003); segundo, a trajetória de Ruth Guimarães como pesquisadora do folclore brasileiro, o que daria maior significado e consistência à matéria e à forma de sua obra de estreia, fazendo com que Antonio Candido olhasse para a obra com uma perspectiva renovada (Portilho, 2023).

Em direção comum a Candido (1946), Lins (1947) e Nabuco (1946), José de Souza Martins pontua, em seu texto da orelha da edição de *Água funda* lançada pela Editora 34, em 2018, que Ruth Guimarães constrói uma narrativa de aspectos realistas e regionais sem tornar a obra documentária ou pitoresca,⁶ distinguindo-se claramente dos escritores ou dos modismos que a antecederam. O realismo social dessa obra dá-se por meio de questões como as desigualdades sociais, a opressão, o trabalho análogo à escravidão nas áreas sertanejas, além de outros problemas que se somavam ao processo de formação econômica e industrial do Brasil na virada do século XIX para o XX. É nesse solo desnivelado e árido que as personagens de Ruth se constituem como figuras resilientes e de fé em meio às dificuldades e aos sofrimentos ao longo de suas trajetórias.

Não só as personagens, mas a própria escritora é uma figura que nasce e luta a vida inteira em um espaço fronteiriço e preconceituoso, do qual ela tinha plena consciência e no qual fazia questão de se reafirmar como mulher, preta e caipira. É importante destacar a questão da autoria feminina e negra, pois não se trata de mero acaso uma escritora, jornalista e ativista cultural tão engajada quanto Ruth Guimarães ter ficado no anonimato. É necessário observar, ainda, que, embora as críticas a respeito de *Água funda* tenham sido elogiosas,

⁵ “Para mim (se me permitem o toque pessoal), o interessante é que naquela ocasião, sendo eu crítico titular, como se dizia, do Diário de S. Paulo, escrevi sobre ele um rodapé que infelizmente perdi e [sic] portanto não posso agora reler para comparar com este prefácio. O que terei dito? Fiz restrições? Fiz elogios? A vaga lembrança diz que a resenha era positiva, porque ficou em mim depois tantos anos a impressão de uma obra de valor, que me impressionou bem e definiu uma autora que passei a admirar. Com isso, pude ter essa alegria rara que é ler de novo um bom livro como se nunca o tivesse lido e, portanto, ter uma experiência praticamente inédita” (Candido, 2018, p. 9-10).

⁶ Dissemos que a obra possui características realistas e regionais, tendo em vista o engajamento com a realidade social da época em que o livro foi lançado, mas, no entanto, não pretendemos aqui vincular ou definir a obra como pertencente a uma escola ou a um movimento literário específico.

algumas delas, antes mesmo de se dedicarem a discutir a respeito da obra, preocupam-se, de imediato, em apontar os padrinhos responsáveis pela descoberta e validação da obra, em vez de se dar ênfase ao livro, como fez Broca Brito: “Ruth Guimarães é uma descoberta literária de Edgard Cavalheiro e Amadeu Queiroz” (1946, p. 14), e Nelson Sodré também:

Achava o sr. Edgard Cavalheiro que a obra merecia at n o particular. E o sr. Amadeu de Queiroz se surpreendera na leitura desses originais, que iriam mostrar ao país alguma coisa de interessante [...]. *Certo é que a opinião de um Edgard Cavalheiro e um Amadeu de Queiroz merece fé* (1946, p. 14, grifos nossos).

Além de indicarem o apadrinhamento, algumas críticas também se detiveram em apontar, desnecessariamente, a cor da pele da autora: “no último número de ‘Revista do Globo’, de que é diretor, [sic] o sr. Justino Martins publica uma reportagem muito interessante sobre a jovem e talentosa romancista negra Ruth Guimarães [...]” (Senna, 1946, p. 2).⁷ Outra nota que não são demarca a cor, mas que é extremamente preconceituosa, foi publicada no Boletim Bancário de Taubaté. Como são encontrado um fragmento do texto, a autoria acabou ficando desconhecida:

A ROMANCISTA PRETA

Ruth Guimarães, uma valeparaibana de assinalados méritos espirituais e morais, não teve a aventura de nascer branca. Mas Deus, que a fez da cor do ébano, houve por bem dot -la de um talento verdadeiramente singular, que já anda por aí a causar inveja a muita gente boa que se orgulha, estupidamente, de sua pseudo e remota origem ariana (*apud* Botelho; Botelho, 2022, p. 199).

Apesar dos preconceitos e das dificuldades que precisou enfrentar, Ruth foi uma intelectual engajada tanto na escrita como na criação de instituições culturais e organização de eventos que promovessem a literatura, o folclore e a cultura popular. Ao lado de escritores como Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade, criou em 1942 a “[...] Sociedade Paulista de Escritores, que mais tarde se fundiria com a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), criada por Jorge Amado e Pelegrino Júnior, formando a UBE – Uni  o Brasileira de Escritores [...]” (Botelho; Botelho, 2022, p. 171). Em 1971, criou o Museu do Folclore Valdomiro Silveira, em sua própria casa. No ano seguinte, em parceria com outros artistas, criou a Academia de Letras de Cachoeira Paulista, e, em 2007, assumiu o cargo de Secretária Municipal de Cultura em sua cidade natal. Além disso, em 1964, em virtude de sua pesquisa folclórica, recebeu “a visita de uma equipe da Encyclopédie Française de la Pl iade, para uma

⁷ Em vista dos movimentos sociais que buscam evidenciar e valorizar as culturas e a identidade negra na atualidade, essa nota pode passar despercebida em um primeiro momento. Contudo, é importante lembrar que essa nota   da primeira metade do século XX, quando a maioria dos escritores brasileiros de destaque eram brancos e homens.

entrevista sobre o seu trabalho. Ruth Guimarães é até hoje a única escritora latino-americana a ter seu nome registrado num verbete da publicação” (Botelho; Botelho, 2022, p. 284).

Após seu falecimento, em 2014, aos noventa e três anos, Ruth Guimarães deixou mais de cinquenta livros publicados, várias traduções de obras estrangeiras para o português e a contribuição para a promoção e construção de instituições voltadas ao fomento da cultura. Diante desse legado, os filhos da escritora decidiram criar um projeto que não só preservasse a produção literária da mãe, mas também promovesse o diálogo sobre literatura e artes em geral. O primeiro resultado dessa iniciativa foi a criação do Grupo de Estudos Ruth Guimarães. Posteriormente, por meio de um projeto de lei de uma legisladora de Cachoeira Paulista, foi criada a Semana Ruth Guimarães, e, além disso, o nome dela foi escolhido para nomear uma das salas no centro cultural do município. Em 2019, por fim, o Instituto Ruth Guimarães é instalado na casa que pertencia à escritora, o qual promove inúmeras atividades culturais, divulgadas no próprio *site* e redes sociais da instituição.⁸

Embora *Água funda* tenha recebido vários elogios da crítica e tenha alcançado um número de vendas expressivo na época,⁹ tanto a obra como a autora acabaram ficando nos bastidores literários por décadas.¹⁰ Essa invisibilidade se reflete na pouca fortuna crítica da obra ao longo de quase oito décadas. Com exceção das notas publicadas nos jornais após o lançamento do livro, os poucos trabalhos que compõem a fortuna crítica da autora são praticamente do último decênio, que tem se interessado cada vez mais pela escrita dos indivíduos silenciados e negligenciados ao longo da história: mulheres, negros, indígenas e pessoas LGBTQIAPN+. Nesse ínterim, cabe destacar que *Água funda* foi uma das obras selecionadas para compor a lista de leituras obrigatórias da “Fuvest (Fundação Universitária para o Vestibular) 2025, que seleciona candidatos para os cursos da USP. A obra também integra o conjunto de livros obrigatórios da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Mato Grosso do Sul (UFMS), ambos de 2024” (Garcia, 2024). Por meio da Lei Paulo Gustavo de Guaratinguetá, a obra ganhou uma adaptação cinematográfica em 2024.

⁸ Para saber mais sobre o Instituto Ruth Guimarães, acesse o *site* pelo seguinte *link*: <https://institutoruthguimaraes.org.br/site/a-instituicao/>. Já o *Instagram* está disponível neste endereço eletrônico: https://www.instagram.com/instituto_ruth_guimaraes/?igsh=MTd3cmh5OGx1YWhtaQ%3D%3D#.

⁹ “A escritora RUTH GUIMARAES cujo livro de estréia [sic] ÁGUA FUNDA está empolgando todos os leitores ao mesmo tempo que vem batendo um autêntico ‘record’ de vendas. A propósito de ‘ÁGUA FUNDA, escreveu Erico Verissimo: ‘Há muito que não leio prosa brasileira tão rica de contactos [sic] com a terra e a vida, tão fresca, tão natural e tão gostosa’” (Diário Carioca, 1946, p. 6).

¹⁰ Mesmo diante da recepção crítica notória de *Água funda* e do engajamento literário, acadêmico e cultural de Ruth Guimarães, seu nome não foi citado em obras importantes da historiografia literária brasileira, como é o caso de *História concisa da literatura brasileira* (2022), de Alfredo Bosi (Portilho, 2023).

Outra ação recente e relevante para a difusão da obra foi a criação do Prêmio Ruth Guimarães de Crônicas, pela União Brasileira de Escritores (UBE), em 2024.

Portanto, escolher o romance *Água funda* (1946) para este estudo comparado se justifica tanto pelo teor da obra, que nos possibilita estabelecer inúmeros diálogos com o romance *Torto arado* (2019), de Itamar Viera Junior, como pela possibilidade de resgatar a obra, a história da autora e de contribuir para a construção de sua fortuna crítica, que só começa a se construir lentamente nos últimos dez anos, isto é, quase oito décadas após o lançamento do livro. Além de nos ajudar a pensar e discutir sobre as imbricações sociais e históricas da formação social, econômica e cultural do país, que começava a se libertar lentamente da escravatura, a escolha por esse romance é também uma forma de dar visibilidade às narrativas de indivíduos invisibilizados e silenciados nesses processos de formação. É também uma forma de promover a literatura de autoria feminina e negra nesse país que, embora tenha mais de cinquenta por cento de sua população composta por negros e pardos, é minoria nos bancos universitários, nos cargos de liderança tanto na esfera pública como na esfera privada.

1.3 *TORTO ARADO* (2019)

Itamar Vieira Junior (1979-) é um dos escritores brasileiros contemporâneos mais aclamados nos últimos anos. Formado em Geografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela mesma instituição e funcionário público no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), o escritor já venceu as principais premiações literárias do país e algumas no exterior. A partir das próprias experiências enquanto agente agrário, a escrita de Itamar se consolidou como uma literatura engajada e de denúncia que expõe problemas históricos e sociais como a luta pela terra, o trabalho análogo à escravidão, a seca, o racismo, a intolerância religiosa e a violência de gênero contra a mulher.

No que se refere às produções literárias, Itamar publicou livros de diferentes gêneros textuais. No entanto, é a partir do momento em que *Torto arado* (2019) vence o prêmio LeYa – oferecido pela editora portuguesa LeYa para obras inéditas em língua portuguesa –, e é lançado primeiramente em Portugal, que o autor ganha notoriedade no Brasil, que é potencializada após o romance também receber os prêmios Jabuti e Oceanos nos anos seguintes. Além das premiações, o livro conta com inúmeras traduções, uma adaptação para o teatro francês e um musical no Brasil. No que se refere ao prêmio Jabuti, Itamar angariou essa

premiação novamente em 2024, com o romance *Salvar o fogo* (2023), além de ter sido finalista em 2017, com a antologia de contos *A oração do carrasco* (2017).

Além dessas premiações, em 2024 o romance venceu o prêmio francês *Montluc Résistance et Liberté*, que tem por objetivo premiar obras de “[...] um escritor francês ou estrangeiro que questiona as práticas contemporâneas de resistência à opressão em todas as suas formas ou cuja obra constitui em si um ato de resistência”¹¹ (Bouhadjera, 2014), objetivo que, de modo geral, resume a obra de Itamar. Ainda em 2024, *Torto arado* torna-se a primeira obra brasileira a ser finalista do *Booker International Prize*, premiação britânica dedicada a obras internacionais traduzidas para o inglês. Por fim, o romance foi uma das obras incluídas no *Dublin Literary Prize*, prêmio criado em 1996 para dar visibilidade a obras originais ou traduzidas para o inglês. As indicações das obras partem de bibliotecas de vários países. Após essas indicações, o corpo de jurados do prêmio reduz a lista a dez obras, das quais eles selecionam apenas uma como vencedora para receber o prêmio durante o Festival Internacional de Literatura de Dublin. Em 2024, a tradução inglesa de *Torto arado* compôs a lista dos finalistas do ano. Por fim, em 2025, Itamar foi um dos condecorados com a Ordem do Rio Branco pelo Palácio do Itamaraty.

No que se refere à crítica propriamente dita, as resenhas e os artigos ovacionaram as problemáticas sociais suscitadas pelo romance. Entretanto, Souza (2023) sinaliza que são poucas as publicações que se detêm em discutir criticamente as inconsistências ou divergências na construção do romance, restringindo-se somente a comentários gerais e elogiosos sobre as temáticas abordadas. Segundo ele, uma das poucas exceções até então era o artigo “Geografia lírica do sertão baiano”, de Luciana Araújo (2020), que, apesar de fazer um texto elogioso, “[...] acaba por revelar alguns problemas de leitura, por exemplo no que se refere ao entendimento acerca do período em que se passa a narrativa, pois a antecipa em cerca de 15 anos” (Souza, 2023, p. 200). Outra exceção é o artigo “Entre a tradição e a ruptura”, de Rodrigo Cerqueira (2021), no qual ele faz uma leitura mais política, encarando alguns fatos da diegese como uma metáfora diante da ideologia política predominante na época em que o romance foi escrito e publicado.

Apesar de a recepção crítica de *Torto arado* ter sido majoritariamente positiva, há um episódio polêmico nela. Em 2021, a professora universitária Fabiana Moraes (2021a) publicou no *Twitter* o seguinte comentário: “Torto Arado é um bom livro, mas: boa parte do

¹¹ “[...] un écrivain français ou étranger qui interroge les pratiques contemporaines de résistance à l’oppression sous toutes ses formes ou dont l’œuvre constitue en elle-même un acte de résistance” (Bouhadjera, 2014).

entusiasmo vem do mercado editorial sublinhando obra que apazigua a má consciência branca (lembrando aqui Allan da Rosa/Baldwin). Excesso de didatismo incomoda. Às vezes parece aula pra pele clara entender”. Segundo ela, ao ver esse comentário, Itamar respondeu, de forma privada em sua rede social, com uma mensagem que, além de aludir ao racismo, insinuava que ela tinha predileção por escritores brancos. Haja vista a reação do escritor, a estudiosa publicou um artigo no qual ela amplia sua discussão a respeito dos aspectos composicionais do livro, sobretudo a respeito do didatismo do romance e do interesse do mercado editorial em obras de autoria negra nos últimos anos:

Chamo a atenção, no entanto, desse mercado para dizer: nós não somos um hype. Chamo ainda atenção para que todas e todos nós, pretos, fiquemos atentos e não deixemos, novamente, a narrativa da boa ação branca ‘nos salvar’ (criança, achei que devia minha vida à princesa Isabel) (Moraes, 2021b).

Em 2023, outro episódio ainda mais polêmico acontece, mas desta vez com a professora universitária Lígia Diniz ao escrever uma resenha sobre o romance *Salvar o fogo* (2023). Também no *Twitter*, a pesquisadora anuncia a resenha e adverte que seu texto “não é só sobre o livro (que é fraco), mas também sobre a falta de confiança que parte da literatura contemporânea tem na imaginação do leitor. E sobre o autoflagelo improdutivo da elite ilustrada” (2023b). No que se refere ao conteúdo da resenha, Lígia comenta sobre algumas inconsistências e questões que foram trabalhadas de maneira simplificada por Itamar em seu novo romance. Segundo ela, quanto às personagens negras e afro-indígenas, “a questão poderia ser produtiva, mas incomoda o pouco complexo tratamento dessa mãe mestiça que ‘sonhava em libertar os netos e os bisnetos’” (Diniz, 2023a).

Após esses comentários, a pesquisadora diz que o escritor a bloqueou nas redes sociais e publicou o texto “Vini Jr. ensina que devemos erguer a cabeça e ir até o fim contra racismo” (Vieira Junior, 2023a), na *Folha de São Paulo*. Nele, Itamar fala sobre os atos racistas sofridos pelo jogador brasileiro Vinicius Júnior durante uma partida da *La Liga*, a primeira divisão do futebol da Espanha. Ao comentar o caso do jogador e um episódio racista que ele (Itamar) sofreu na infância, cometido por meio um docente, o escritor fala sobre interseccionalidade e como os resquícios do colonialismo e do pacto da branquitude continuam atingindo corpos negros na atualidade e como isso se reflete no âmbito literário. Ao falar do efeito do pacto da branquitude na literatura e mencionar que havia lançado um livro recentemente, Itamar diz que já esperava ser alvo de racismo por sua “[...] insubordinação de continuar a escrever. Esperava que alguém me lembrasse, como o professor branco, que meus pés jamais deveriam ter deixado a senzala” (Vieira Junior,

2023a). Em seguida, o escritor diz que não pretende se manifestar todas as vezes que cospem na cara dele, mas iria mencionar

[...] os adjetivos que ganhei de uma professora branca em redes sociais simplesmente porque decidi ignorar a ‘cusparada’: ‘sujeito’ (alguém inferior que não pertence à sua classe e raça), ‘arrogante’ (já vi o mesmo adjetivo destinado a outros corpos negros altivos, como Djamila Ribeiro, Luiza Bairros e Silvio Almeida) e ‘preguiçoso mental’ (será que é um insulto xenófobo por eu ter nascido e ainda viver na Bahia?) (Vieira Junior, 2023a).

No dia seguinte à publicação de Itamar na *Folha de São Paulo*, a pesquisadora rebate o texto em seu perfil do *Twitter*:

Quer debater uma possível incapacidade minha de reconhecer um projeto estético diferente dos modelos modernos? Topo! Quer me convencer de que indicar falhas de um romance está no mesmo espectro dos ataques contra Vini Jr.? Só posso lamentar a morte do debate público e da ficção (Diniz, 2023c).

Esse episódio acabou chamando a atenção do escritor Agualusa, que logo se incumbiu de publicar um texto no jornal *O Globo*. Em sua publicação, ele diz a Itamar que os “elogios são agradáveis, mas distraem-nos do essencial – a própria escrita” (Agualusa, 2023), e que a crítica, portanto, além de contribuir para a obra e para a escrita do autor, pode “[...] contribuir para que o escritor não se deixe dominar pela vaidade e pela arrogância” (Agualusa, 2023). Por fim, ele ainda pontua que atacar um crítico, além de prejudicar escritores e leitores, se torna ainda mais delicado e grave, no caso de Itamar, tendo em vista a posição e notoriedade que ele tem nos dias atuais. Embora Itamar também comente negativamente esse texto do escritor angolano, é inegável que a crítica pode contribuir para o aperfeiçoamento do processo de escrita dos autores e para ampliar o conhecimento de suas próprias obras. Ao discutir sobre a relação entre o escritor, público e obra, Antonio Candido o seguinte:

A literatura é pois [*sic*] um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito [...].

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio (2019, p. 84-85-86).

A fala de Candido resume a dinâmica estabelecida entre autor, obra, crítica literária e público em geral. Essa dinâmica faz parte da história da literatura e serve, como bem ponderou o crítico brasileiro, para a compreensão da obra em si, para a formação do próprio escritor, além de dar visibilidade à obra. Pensando em *Torto arado*, a crítica não só daria

visibilidade e seria uma aliada na compreensão da primeira obra, como, também, poderia ajudar o autor a aperfeiçoar as obras que dariam continuidade à trilogia iniciada com o *Torto arado*.¹²

No que se refere à questão do mercado editorial comentada por Moraes (2021a), é visível que, nos últimos anos, o mercado editorial tem se aproveitado de todos os tipos de literatura em ascensão: negra, feminista, imigrante, LGBTQIAPN+ etc. É claro que essa dinâmica influencia na propagação, venda e visibilidade de qualquer obra na atualidade. O mercado editorial se aproveita não só dos temas em ascensão, mas, também, das premiações dadas aos escritores, uma forma eficaz de impulsionar a venda de novos livros ou reedições, sob estratégias de *marketing* como “vencedor/finalista do prêmio X”, “autor do *best seller* Y”. É importante reiterar que não estamos afirmando que o sucesso da obra de Itamar tenha se dado exclusivamente por conta da empolgação do mercado editorial; contudo, não podemos negar sua influência.

Apesar das polêmicas envolvendo a recepção crítica das obras de Itamar, é inegável o engajamento histórico, social e crítico que *Torto arado* (2019) possui, especialmente no que diz respeito às estruturas sociais de poder e exploração que são figuradas no romance. Essas estruturas, além de darem margens ao preconceito que subjugou e matou negros, indígenas, mulheres e sustentar o projeto civilizatório da colonização, ainda continuam operando desde a fazenda que ambienta a narrativa. Segundo Bosi (1992), a cultura está intimamente ligada aos processos de formação social e econômica de cada espaço e resguarda o modo de vida e as condições de existência dos sujeitos. Neste sentido, ao fazermos uma análise comparativa da influência e interferência das figuras místicas e culturais (Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira) nas ações das demais personagens, nos principais acontecimentos das tramas e na construção e desfecho de *Água funda* e de *Torto arado*, estamos não só observando duas entidades, mas também as estruturas e os espaços diegéticos onde estão inseridas e dando voz e visibilidade a figuras e a espaços singulares e marginalizados.

¹² A trilogia do ciclo da terra é composta pelos romances *Torto arado* (2019), *Salvar o fogo* (2023) e *Coração sem medo* (2025).

2. CULTURA: UM TECIDO DE SABERES COMPARTILHADOS

Em *Dialética da colonização* (1992), Alfredo Bosi diz que “cultura é o conjunto das práticas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a redução de um estado de coexistência social” (1992, p. 16).¹³ Como o próprio autor indica, essa é uma definição geral do termo, pois a cultura não só envolve diferentes práticas e espaços sociais, como é influenciada por elementos que moldam as estruturas sociais e se modificam ao longo do tempo, como é o caso das religiões e classes sociais. Nesse sentido, a cultura não pode ser pensada como um elemento de significado fixo e imutável de determinado espaço, mas, sim, como um elemento plural que se atualiza à medida em que as sociedades vão se modificando.

Antes mesmo de discutir sobre esse caráter transitório do termo cultura, Bosi indica que “as palavras cultura, culto e colonização derivam do mesmo verbo latino, *colo* [...]. *Colo* significou, na língua de Roma, *eu moro*, *eu ocupo a terra*, e, por extensão, *eu trabalho*, *eu cultivo o campo*” (Bosi, 1992, p. 11, grifos do autor). Ao morar, ocupar e cultivar uma terra, os indivíduos se utilizam de hábitos pessoais e culturais que configuram o sistema responsável por organizar os papéis sociais naquele espaço: morador, ocupante, lavrador. Ainda sobre a raiz da palavra, vê-se que “*colo* é a matriz de *colônia* enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar” (1992, p. 11, grifos do autor). Neste sentido, discutir sobre cultura é pensar, também, nessas forças internas que estruturam e organizam a formação social e econômica dos espaços, pois essas forças influenciarão diretamente na construção da identidade individual e cultural dos sujeitos e seus espaços.

Ainda a respeito da relação entre cultura, colonização e sujeição, é interessante observarmos que essa ligação se dá por conta de dois elementos: o “sistema” e a “condição”. O sistema é uma estrutura articulada, a fim de controlar o modo de funcionamento de determinada coisa; já a “condição” traz em si as múltiplas formas concretas da existência interpessoal e subjetiva, a memória e o sonho, as marcas do cotidiano no coração e na mente, o modo de nascer, de comer, de dormir, de amar, de chorar, de rezar, de cantar, de morrer e

¹³ “No caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar” (Bosi, 1992, p. 324).

ser sepultado” (Bosi, 1992, p. 26-27), ou seja, envolve o modo de vida e sobrevivência dos indivíduos, incluindo os aspectos mais simplórios da vida cotidiana, individual e social, e é responsável pela divisão dos estratos sociais e suas manifestações.

A concepção de sistema pode ser compreendida por meio do sistema de colonato, nas fazendas de café entre os séculos XIX e XX. Baseado na ideologia escravocrata, o colonato sustentava-se no endividamento e na concessão de terras. A princípio, os fazendeiros cobriam os custos dos trabalhadores que vinham de longe, mas depois cobravam deles altos juros. Assim, antes que os sujeitos começassem a trabalhar, eles já estavam cativos aos fazendeiros por conta do débito, o qual jamais poderia ser quitado com o que recebiam. Na concessão de terras era permitido que os trabalhadores cultivassem alimentos entre os pés de cafés ou em áreas inférteis. Em troca, eles cuidavam do cafezal do início ao fim. Esse acordo gerava uma falsa ideia de autonomia, mas na prática “o colono ficou no meio do caminho entre a transparência da exploração [...] e a ilusão de que o que recebia correspondia ao valor de seu trabalho [...]. O colono viveu a ilusão de que o que entregava era o tributo que pagava para trabalhar para si” (Martins, 2010, p. 93).¹⁴ No *corpus* em análise, tanto o endividamento como a dupla jornada de trabalho são mecanismos utilizados para a subjugação das personagens subalternizadas.

Depois de abordar a relação entre cultura e colonialidade, Bosi (1992) apresenta diferentes concepções de cultura e destaca a forma como cada uma delas é socialmente disseminada e valorizada. Dentre as concepções postas, destacam-se três: a cultura universitária, a popular e a de massa. A cultura universitária, de caráter acadêmico e científico, está condicionada à escrita e aos discursos sistemáticos das instituições, ou seja, é uma cultura de caráter técnico, que trata das temáticas de modo programado e analítico. Em sentido contrário, “no mundo extra-universitário [sic], os símbolos e os bens não são objetos de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são *vividos* e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato” (Bosi, 1992, p. 319, grifos do autor), ou seja, na cultura popular os símbolos não são objeto de discursos ou de análises técnicas, mas preservados e perpetuados por meios das vivências e práticas dos sujeitos que fazem parte daquela cultura.

¹⁴ Apesar das diferenças de localização e de cultivo, o sistema de aviamento, no extrativismo da borracha, no estado do Pará, era praticamente igual ao colonato das fazendas de café, em São Paulo. Em *A luta pela terra* (1981), Octávio Ianni discute todas as táticas de coerção que esse sistema utilizava para manter a mão de obra cativa e barata no extrativismo da borracha.

É justamente nesse mundo popular que as personagens do *corpus* estão situadas. Em *Torto arado*, as personagens absorvem e vivem os símbolos da cultura popular, especialmente as simbologias do jarê. Como discutimos em nossa monografia de conclusão de curso (2023), o jarê se configura como a cultura popular das personagens. Se a cultura popular é o conjunto de práticas que rege o modo de vida individual e social, é do jarê que as personagens tiram as diretrizes que direcionam suas ações pessoais e coletivas na fazenda Água Negra. Em *Água funda* as personagens estão reunidas por meio da cultura caipira, que se inscreve na obra por meios de vários elementos: na tradição oral dos relatos, na linguagem caipira, nas festividades e no misticismo que acompanha todos os acontecimentos da obra. As personagens absorvem e vivem esse universo caipira do início ao fim do romance.

Como se vê, a cultura popular se configura como uma cultura iletrada, associada a sujeitos considerados simples e ao meio rural, enquanto a cultura universitária se configura como letrada, técnica, urbana e socialmente prestigiada. Partindo dessa distinção e das mudanças sociais, sobretudo o capitalismo, Bosi (1992) indica a percepção de cultura criadora e cultura de massa. A primeira seria de caráter individual, concentrada especialmente em determinadas figuras – escritores, pintores, cineastas e acadêmicos –, ou seja, aqueles que sempre foram considerados como os artistas e intelectuais da sociedade. Essa concepção de cultura criadora nos lembra, em certa medida, uma definição tradicional e antiga atribuída ao termo. Segundo Stuart Hall (2016), uma das primeiras definições de cultura correspondia ao compilado dos pensamentos mais elevados de uma época, expressos por meio das manifestações artísticas mais valorizadas socialmente, como a literatura, o cinema, a música e as artes plásticas.

Em sentido contrário à concepção tradicional e à popular, a cultura de massa (ou de consumo) trata-se de uma cultura dependente da indústria cultural, disseminada fortemente pelos meios de comunicação, sobretudo os programas televisivos e as redes sociais. Ao contrário do que se pode pensar, os bens de consumo produzidos pelas culturas de massas geralmente não promovem apenas entretenimento e lazer, mas, antes, alienação e padronização dos pensamentos e comportamentos dos indivíduos. Eles substituem atividades que poderiam instigar a leitura e o pensamento crítico por uma atividade pronta, planejada para a satisfação imediata, mascarada de lazer, mas que tem por finalidade atender às demandas da indústria cultural (Bosi, 1992; Almeida *et al.*, 2025).

Segundo Theodor Adorno (2002), a indústria cultural é a indústria do divertimento. Para ele, quanto mais essa indústria promete, menos ela entrega em termos de excelência, resultando no atrofiamento da imaginação e da capacidade reflexiva e crítica dos sujeitos, não

passando, portanto, de uma simples mercadoria. A partir da segunda década do século XXI, a indústria cultural cresceu exponencialmente por conta das plataformas digitais, que, em virtude de seus algoritmos, impulsionam o consumo das produções dessa indústria.¹⁵ Além de impulsionar, a tecnologia dos algoritmos acaba homogeneizando os perfis dos indivíduos, bem como o seu pensamento e capacidade crítica, ao reduzir a diversidade dos conteúdos oferecidos, ou seja, os sujeitos são feitos de massa de manobra da indústria.

Essa discussão sobre cultura de massa nos abre caminho para compreender melhor uma questão relevante nos estudos culturais: a rotulação ou relação estabelecida entre cultura popular e folclore. Além da cultura popular ser rotulada como inferior, ela também é atingida pelo capitalismo e pela cultura de massa: “o poder econômico expansivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as à função de folclore para o turismo” (Bosi, 1992, p. 328). Segundo Bosi, esse vampirismo que se aproveita das manifestações da cultura popular para transformá-las em produções folclóricas para fins turísticos é tão incisivo que parece erradicar a essência da cultura popular. Neste sentido, vê-se que a cultura de massa lucra não só com os bens de consumo produzidos, mas com as manifestações de outras culturas. Portanto, a rotulação da cultura popular como folclore decorre de sua origem popular, dos valores que lhe são atribuídos socialmente e do vampirismo da indústria cultural.¹⁶

O vampirismo da indústria cultural se aproveita de vários segmentos, e o mercado editorial não é uma exceção. A criação de premiações, antologias e editoras que se dedicam a publicar exclusivamente obras de determinadas pautas sociais em voga é um reflexo desse vampirismo. Embora a indústria cultural se aproprie de pautas sociais importantes para lucrar em cima delas, por outro lado, esse vampirismo acaba, ainda que não seja seu foco, dando voz e espaço para o debate de temas e de obras que, em virtude de fatores históricos e sociais, costumavam ser invisibilizados. Sendo o *corpus* de nossa pesquisa duas obras de autores negros que tematizam questões sociais amplamente discutidas na atualidade, como os

¹⁵ “O avanço da tecnologia e a popularização dos serviços de *streaming* potencializaram ainda mais essa dinâmica, uma vez que os algoritmos de recomendação promovem o consumo de conteúdos similares, reduzindo as possibilidades de contato com produções diversificadas. Assim, a cultura passa a ser distribuída com base em padrões de consumo pré-definidos, orientando as preferências do público e restringindo o acesso a novas formas de expressão artística” (Almeida *et al.*, 2025).

¹⁶ Um exemplo contemporâneo do vampirismo cultural pode ser observado nos desfiles das grandes escolas de samba. Na maioria das vezes, em vez de escolherem as mulheres da própria comunidade para ocupar os lugares de destaque (já que, em geral, são elas que trabalham e participam ativamente para que a escola desfile), as agremiações acabam optando por mulheres famosas e de corpos considerados esculturais, ainda que, muitas vezes, essas mulheres mal compareçam às escolas. Tais escolhas têm como finalidade atender às demandas da indústria cultural, e não às do carnaval em si.

resquícios da escravatura, a cultura afro-brasileira e o protagonismo feminino, é evidente que o *corpus* também é atravessado por essa dinâmica da indústria cultural.

Stuart Hall, em *Cultura e representação* (2016), também faz uma discussão similar à do estudioso brasileiro. Para o britânico-jamaicano, a cultura não é um conjunto de produções artísticas e culturais, “mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o ‘compartilhamento de significados’ – entre os membros de um grupo ou sociedade” (Hall, 2016, p. 20), ou seja, a cultura popular corresponde aos símbolos e às manifestações que constituem as práticas cotidianas em comum dos indivíduos. Nesse sentido, as práticas, ou códigos culturais, que unem e representam determinado grupo são essenciais à construção identitária pessoal e coletiva desses sujeitos, pois “acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e consequentemente geram efeitos reais e práticos” (Hall, 2016, p. 20). Os códigos culturais atuam na formação psíquica de cada indivíduo, influenciam nas condutas e na construção da identidade individual e cultural dos sujeitos e espaços que ocupam.

A identidade cultural de cada espaço é construída e preservada por meio desses códigos culturais e são eles que fazem os indivíduos compartilharem ideias, costumes e a compreenderem o mundo de modo similar. Nesse sentido, a cultura acaba se configurando como “[...] um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos – e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento” (Hall, 2016, p. 25-26). No *corpus* em análise, percebe-se que os códigos culturais unem e caracterizam a identidade pessoal e coletiva das personagens e de seus respectivos espaços, fazendo com que essas personagens apresentem uma forma similar de viver e conceber o mundo. Em *Água funda* é o ambiente caipira e as crendices populares que funcionam como códigos reguladores da identidade pessoal e coletiva das personagens. Em *Torto arado* são os elementos da cultura afro-brasileira e a influência do jarê que unem, organizam e influenciam nas condutas pessoais e coletiva das personagens e na construção de suas identidades.

Ao relacionar a construção da identidade dos sujeitos às interações com as manifestações e estruturas sociais feitas por eles ao longo da vida, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2024), Stuart Hall chama a atenção para a questão da identidade cultural como um processo móvel, pois “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2024, p. 12). Desta forma, a identidade não é algo inerente ou automático, mas, sim, que pode ser construído, transformado ou até perdido ao longo do

tempo. Ao observarmos *Torto arado*, vemos que as personagens passam por uma mudança identitária notável. Essa mudança não se dá exclusivamente pelo falecimento da personagem Zeca, mas, também, pela fusão da cultura popular com a cultura extrauniversitária difundida por Bibiana e Severo. Em *Água funda*, a mudança identitária é menos brusca, já que não há tantas tensões e confrontos políticos e ideológicos. Assim, embora a fazenda Olhos D'Água passe por um processo de industrialização, as personagens ainda conservam bastante a identidade caipira.

Como visto até aqui, o termo cultura é plural, móvel e possui uma relação estreita com as estruturas e os hábitos sociais. Debater sobre cultura – popular, universitária, de massa – requer observar as relações entre elas e entre os sistemas sociais dos espaços nos quais estão inseridas. Mais do que hábitos, objetos e manifestações artísticas, a cultura funciona como códigos que influenciam as práticas cotidianas dos sujeitos e a construção de suas identidades. No *corpus* da pesquisa, percebe-se que as personagens se organizam de acordo com as práticas culturais dos espaços onde estão ambientadas. Em *Água funda*, além dos costumes da cultura popular caipira, o romance conta com a Mãe de Ouro, figura sobrenatural indispensável ao segundo núcleo da trama, dedicado a narrar a loucura da personagem Joca que, segundo o narrador, foi desencadeada pelas aparições dessa entidade. Em *Torto arado*, além do jarê possuir os próprios modos para o cuidado físico e espiritual das personagens, o romance tem a encantada Santa Rita Pescadeira, que interfere diretamente nos principais acontecimentos da trama e ainda narra a terceira parte da obra. Ambas as figuras não só influenciam na construção identitária pessoal e coletiva das personagens, como influenciam e interferem nos principais acontecimentos do *corpus*.

2.1 AS FAZENDAS

2.1.1 Olhos D'Água

No fim do século XIX, a fazenda Olhos D'Água, propriedade da personagem Sinhá Carolina, era uma típica fazenda de cana-de-açúcar que continuava funcionando em modo análogo à escravidão. Por ter sido um espaço escravocrata, acreditava-se que a fazenda era assombrada, pois muitos negros foram chicoteados até a morte naquele local. Além desse espaço guardar elementos do período escravocrata, a proprietária ainda detinha alguns escravizados em seu poder e se portava como uma verdadeira senhora de engenho. Todas as condutas da personagem revelavam um pensamento colonial e classista, tanto em relação ao

tratamento com seus funcionários como em relação à criação de sua única filha, Gertrudes. Segundo o narrador, a rudeza de Sinhá tinha um motivo simples: o péssimo casamento com o pai de Gertrudes, de quem ela fica viúva posteriormente.

A imagem ferrenha e irredutível que o narrador atribuía à personagem Sinhá Carolina só começa a ser desconstruída a partir do momento em que ela se apaixona por um capataz mais jovem, vende a fazenda e parte com ele para começarem uma história juntos, em um novo lugar. Ao chegarem à estação de trem da cidade de Soledade, onde iriam fazer baldeação para o Rio, o rapaz abandona Sinhá Carolina sem as malas, sem dinheiro, sem nada. É a partir desse acontecimento, como diz o narrador, que a personagem não voltou mais a ser a Sinhá Carolina que todos conheciam. Não por se tornar pobre, mas por ter perdido a consciência de quem ela era e por ter se tornado uma figura abobada, quase jocosa e que causava piedade, imagem totalmente oposta à anterior de mulher bela, inteligente e soberba.

Entre a queda de Sinhá Carolina e da economia açucareira para a história de loucura da personagem Joca e da industrialização de Olhos D'Água, segundo núcleo do romance, há um espaço temporal de cinquenta anos. Esse início de industrialização da fazenda, agora sob a posse da Companhia,¹⁷ é marcado pelas inovações e tecnologias no cultivo da cana. Os maquinários, os técnicos e a construção da usina potencializavam a produção da fazenda. Apesar disso, esse processo de industrialização não foi isento de acidentes e precarização do trabalhado, como o acidente da personagem Bebianio bem demonstra. O início da industrialização da fazenda não difere muito do processo de industrialização e formação econômica e social do Brasil no início no século XX.¹⁸ Em suma, embora a industrialização de Olhos D'Água ainda tenha raízes coloniais, é possível perceber mudanças de ordem espacial, logística e social que não aparecem em *Torto arado*, pois, como veremos a seguir, a fazenda Água Negra é figurada sob um *modus operandi* ainda mais colonial e violento.

2.1.2 Água Negra

Situado na fazenda Água Negra, o romance *Torto arado* conta a história das irmãs Belonísia e Bibiana, que, apesar de livres, eram submetidas a condições de trabalho análogo à

¹⁷ A Companhia é como uma espécie de indústria ou grupo industrial do ramo do açúcar. Assim, ao adquirir Olhos D'Água, a fazenda é rapidamente modernizada e industrializada. A produção açucareira, ainda artesanal e braçal, é substituída e potencializada por máquinas e por mão de obra técnica e especializada trazida pela Companhia.

¹⁸ Ao discutir sobre esse processo, Sodré (1978) diz que embora a industrialização pareça, à primeira vista, moderna, sua ideologia ainda é colonial. Essa ideologia se reflete na carga horária exaustiva, nas condições de trabalho precárias e na insegurança do trabalho, que é o que vemos figurado na obra.

escravidão. Além de protagonistas, as irmãs, junto à encantada Santa Rita Pescadeira, narram o romance, marcado por embates e rupturas de violências geracionais. A ideologia colonial figurada na trama não só violenta as personagens de inúmeras formas e impõe um modo de vida e trabalho de subsistência, como limita suas vozes e seus espaços sociais por gerações. Mais do que oprimir, subjugar e restringir seus espaços, essa ideologia continua exterminando as personagens que decidem combater esse sistema da fazenda Água Negra.

Como a escravatura havia sido abolida recentemente na trama, os proprietários da fazenda Água Negra substituem a coerção física pela psicológica, tal qual o sistema de colonato e de aviamento discutidos por José Martins (2010) e Octávio Ianni (1981). Para além das péssimas condições de trabalho e de moradia das personagens, tem-se a tentativa de endividamento, mais uma das táticas para a manutenção da mão de obra barata e precária. Em *Água funda* também é possível perceber a coerção psicológica para subordinar trabalhadores. Contudo, como a tônica do romance não é a luta pela ruptura desse sistema opressor, o narrador expõe rapidamente esse problema social quando um aliciador tenta recrutar trabalhadores de Olhos D'Água para uma dita companhia. É nesse contexto que o narrador se aproveita do relato de experiência da personagem Mané Pão Doce para expor a promiscuidade dessas promessas de empregos “vantajosas”.¹⁹ Em *Torto arado*, esse sistema se torna ainda mais evidente e promíscuo a partir da chegada de Salomão, o novo fazendeiro.

É a partir do momento que Salomão passa a subjugar ainda mais os trabalhadores da fazenda Água Negra que as personagens Severo, Bibiana e Belonísia começam a se impor e a mobilizar os demais trabalhadores na busca por seus direitos enquanto trabalhadores e moradores daquelas terras. A ideia de criar uma associação de trabalhadores não só foi mal recebida pelo fazendeiro, como resultou no assassinato da personagem Severo. Contudo, antes mesmo do assassinato, o clima de hostilidade, ameaças e perigo já pairava na fazenda. Apesar

¹⁹ O sistema de trabalho descrito pela personagem Mané Pão Doce assemelha-se, em muitos aspectos, aos sistemas de colonato e de aviamento. Segundo a personagem, ele e os colegas eram pagos com vales que só eram aceitos nos armazéns da fazenda, e as mercadorias desse armazém tinham preços exorbitantes, fazendo com que eles nunca conseguissem comprar os mantimentos essenciais, tampouco quitarem os custos para trabalharem lá: “puseram o preço da viagem, a esteira em que eu dormia, lavagem de roupa, conta do armazém, alojamento, e até um sanduichinho de mortadela que comi no caminho. Contando com tudo, ia meu ordenado e eu ainda ficava devendo uns dois meses de serviço [...]. Querendo ir, é só pagar o que está devendo. Do contrário, somos obrigados a mandar prender o senhor, como ladrão, se tentar sair daqui” (Guimarães, 2018, p. 97). A coerção em Água Negra está além da implementação do armazém: “[...] passaram a lembrar para seus trabalhadores como eram bons, porque davam abrigo aos pretos sem casa, que andavam de terra em terra procurando onde morar. Como eram bons, porque não havia mais chicote para castigar o povo. Como eram bons, por permitirem que plantassem seu próprio arroz e feijão, o quiabo e a abóbora. A batata-doce do café da manhã. ‘Mas vocês precisam pagar esse pedaço de chão onde plantam seu sustento, o prato que comem, porque saco vazio não fica em pé. Então, vocês trabalham nas minhas roças e, com o tempo que sobrar, cuidam do que é de vocês [...]’. Podem ir embora quando quiserem, mas pensem bem, está difícil morada em outro canto” (Vieira Junior, 2019, p. 204-205).

de esse clima se intensificar após o assassinato de Severo, Bibiana decide continuar a luta que haviam iniciado. Simultaneamente, a encantada Santa Rita Pescadeira, de posse de Bibiana e Belonísia, prepara uma armadilha para capturar uma onça feroz que estava atacando os moradores da fazenda. Tudo pronto, as personagens abatem a onça, isto é, Salomão, e encerram a narrativa.

Embora as duas fazendas do *corpus* da pesquisa ainda resguardecem os resquícios da escravatura, é possível perceber que elas são figuradas de formas distintas. Além do processo de industrialização, os moradores e trabalhadores de Olhos D'Água estão inseridos em um sistema de trabalho menos opressor e violento do que o de Água Negra. Diferentemente de Itamar Vieira Junior, que expõe, de forma clara, os resquícios coloniais e embates que continuam ou surgem após a abolição, algo que acaba sendo a tônica do romance, Ruth Guimarães trata dessas questões de maneira sutil. Em vez de narrar detalhadamente as crueldades de Sinhá Carolina em seu engenho, o narrador relata esses possíveis acontecimentos sob a fórmula do “eu ouvir falar”, “disseram-me isso, mas o povo fala demais”, que é, como veremos melhor no terceiro capítulo, um dos recursos encontrados pelo narrador para construir a atmosfera mística e a imagem de Sinhá Carolina, de Curiango e da Mãe de Ouro sob o efeito da suspensão.²⁰

2.2 FIGURAÇÃO DO SENHORIO

“É preciso viver num engenho, numa fazenda, um seringal para sentir a profundidade da distância com que o patrão ou seu capataz trata os serviçais”

Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*.

A disseminação e implementação do projeto civilizacional empreendido pelos colonizadores europeus deu-se por meio de duas forças motrizes: a força física contra negros ou nativos dos territórios explorados, e a criação da diferença racial, em especial o mito da supremacia branca. Segundo Frantz Fanon (2020), a estereotipação foi o principal mecanismo para a disseminação e assimilação da ideia de superioridade branca e inferioridade negra,

²⁰ Como pontua Marise Hansen (2024), o foco narrativo de *Água funda* é claramente ambíguo, pois, ao mesmo tempo que o narrador relata os acontecimentos em primeira e em terceira pessoa, ele também expressa onisciência. Ao mostrar proximidade com os relatos, dialogar com um interlocutor não identificado e alternar a focalização da narrativa, a imagem do narrador se torna ainda mais ambígua. Em partes, esse modo de narrar nos faz lembrar um pouco o de Santa Rita Pescadeira, em *Torto arado*, mas com a diferença de que essa narradora é uma figura sobrenatural, daí a sua onisciência.

fundamentada segundo o critério epidérmico, a fim de dividir os sujeitos socialmente, segregá-los e estabelecer posições de poder entre os grupos.

Ao discutir sobre esses mecanismos de segregação, Cida Bento (2022) aponta como alguns grupos ainda continuam reproduzindo práticas discriminatórias e se beneficiando da herança colonial graças à falta de legislação efetiva para se combater o racismo estrutural e a mão de obra precarizada. A falta de indenização, de reparação histórica aos sujeitos e aos territórios espoliados e a falta de políticas públicas para a ampliação da representatividade negra nos espaços sociais são outros aspectos que contribuem para a manutenção da colonialidade. Ao retornar ao contexto ficcional do *corpus* em análise, vê-se que as personagens Sinhá Carolina e Salomão, donos das fazendas Olhos D'Água e Água Negra, não só figuram esses indivíduos que continuam se beneficiando do passado colonial das fazendas, como ainda reproduzem comportamentos de seus ascendentes.

2.2.1 Sinhá Carolina

A senhora de engenho e protagonista da primeira parte de *Água funda*, Sinhá Carolina, é descrita inicialmente como a moça mais bela da redondeza. No entanto, “era muito soberba, mas bem se diz que não há beleza sem senão” (Guimarães, 2018, p. 18-19). Essa descrição inicial que o narrador faz demonstra um dos recursos textuais mais utilizados na construção do romance: a suspensão. Durante vários momentos da trama, o narrador vai contando a história de Sinhá e de outras personagens sem, contudo, dar todas as informações ao leitor. Assim, ao mencionar que não há beleza sem senão, o narrador faz com que o leitor se pergunte: o que seria esse senão? O mistério vai se intensificando à medida em que ele vai relatando o casamento de Sinhá: “é ditado dos antigos: casamento que começa com foguete, acaba com porrete. Esse não acabou com porrete, mas foi muito pior” (Guimarães, 2018, p. 19). Enquanto no primeiro momento é possível se questionar sobre a personalidade da personagem, agora é possível se perguntar: por que o casamento foi pior do que acabar com porrete? A beleza da jovem escondia um gênio complexo? Ou este senão seria a consequência desse péssimo casamento?

Embora o narrador atribua o temperamento da personagem Sinhá Carolina ao péssimo casamento, convém observar que Sinhá, filha de donos de engenho, inserida em um contexto machista e patriarcal, se casa com o rapaz mesmo contra a vontade do pai. Mais do que ir contra a vontade do patriarca, essa atitude transgressora de Carolina já revela aspectos de sua personalidade e indica que o casamento infeliz pode não ter sido o principal ou o único

motivo desse enrijecimento que o narrador tanto ressalta, mas, talvez, um fator que contribuiu para fortalecer ou evidenciar esse traço da personagem. É interessante notar que o próprio narrador percebe essas hierarquias sociais da época e conclui que essa postura de Sinhá também é uma consequência do tempo e do espaço no qual ela se criou: “pesando bem as coisas, Sinhá não tinha culpa. Era bruta e ruim, mas não estava nela e os tempos eram assim” (Guimarães, 2018, p. 22).

Segundo o narrador, essa austeridade de Carolina continua mesmo após ela se tornar viúva, mostrando-nos, então, que o péssimo casamento pode não ter sido o principal ou o único motivo para tal rigidez. Essa perspectiva vai se fortalecendo ao longo da trama, pois, assim que ela se torna viúva e assume a gerência da fazenda, a primeira ordem dada foi a de que sacrificassem o cavalo com o qual o esposo se acidentou e acabou falecendo. Essa atitude da personagem pode ser encarada de três maneiras. Primeiro, ela considerava o cavalo um símbolo do mal, já que o acidente aconteceu com esse animal, mas ele sobreviveu. A segunda perspectiva coincidiria com a do narrador: a ordem de sacrificar o animal era por conta da ruindade e do feitiço de Sinhá, já que ela “podia ter vendido; podia ter mandado para longe; podia ter feito presente dele a algum agregado. Não. Mandou matar. É pra ver como Sinhá era” (Guimarães, 2018, p. 24).

A última possibilidade de interpretação seria a de que tal atitude de Sinhá era uma forma de se autoafirmar como dona e gerente de Olhos D’Água e intimidar quem, porventura, pudesse descreditar de sua capacidade por ela ser uma jovem mulher, viúva e com uma criança para cuidar. Além disso, “esse endurecimento da protagonista remete-nos à imagem da mulher que, para escapar da dominação que sofre no patriarcado ou para amenizá-la, copia os modelos masculinos, levando-os com mão de ferro” (Marinho, 2024, p. 159). Essa representação de Carolina não só desconstrói os estereótipos da mulher como indivíduo sensível, amável e omissa, mas, também, reconfigura os papéis sociais da época: Carolina não é somente mãe e senhora da casa, mas a proprietária e gerente da fazenda.

Esse jeito irredutível de Sinhá não se modificou com o crescimento da filha Gertrudes, que não se curva à sua autoridade e rigidez, e foge com o filho do capataz. A atitude de Gertrudes é transgressora em muitos sentidos, pois, além de expor os conflitos internos de interesses entre pais e filhos abastados, figura uma ruptura na conversão tradicional das famílias ricas, que normalmente faziam casamentos arranjados com o intuito não só de conservação, mas de multiplicação das riquezas. Ao fugir com o filho do capataz, Gertrudes se recusa ao casamento de arranjo e às convenções sociais de sua época, quebrando, assim, a continuidade das figuras de engenho em Olhos D’Água, porquanto era a única filha da Sinhá.

Tempos depois, de modo surpreendente e contraditório, Sinhá Carolina se apaixona pelo moço do Limoeiro, seu novo capataz. Então, sob um jogo metafórico com a serpente, Ruth apresenta o moço de modo bastante suspeito e coloca mais uma vez o futuro da personagem em suspenso. Primeiro, o capataz é descrito como um homem bonito, que falava bem, mas que tinha um olhar esquisito e que gerava “um embrulhamento de estômago. Uma vontade de ir embora, sem olhar para trás. Eram os olhos: miúdos, meio fechados, como olhos de cobra. Só uma frincha e um risquinho preto espiando. A mo'que dizia: ‘Eu olho vocês, mas aqui dentro, ninguém olha’” (Guimarães, 2018, p. 45). Em ambos os casos, Ruth chamou a atenção do leitor primeiramente para a beleza externa aparentada pelas personagens. Feito isso, ela brinca com os recursos textuais e desconstrói a imagem inicial que fora projetada, assim como faz com Joca e Curiango, posteriormente. Esse modo de construir as personagens ou de narrar os acontecimentos, à moda de Penélope, é um dos traços estilísticos de *Água funda*.

Sinhá, literalmente apaixonada, não desconfia do motivo pelo qual o capataz foi expulso da fazenda do próprio pai, tampouco conseguia ver a estranheza daquele olhar. Assim, ela casa-se com ele, vende a fazenda e parte com o capataz para a estação de trem. Sem saber, ela assinava a sentença de sua própria desgraça naquele instante. Ao chegar à estação de Soledade e ser abandonada pelo rapaz, a Sinhá despótica e ex-dona de engenho vê-se ludibriada, pobre e sozinha. Embora Sinhá tenha sido figurada a todo instante como uma personagem insensível e orgulhosa, essa rigidez, segundo o narrador, não foi suficiente para suportar tamanha tristeza e humilhação. É a partir desse acontecimento que o leitor vê Sinhá Carolina morrer metaforicamente e ressurgir como a personagem Choca/Choquinha, ao retornar anos depois à fazenda que havia sido sua. Encaramos essa transmutação da personagem como uma morte simbólica porque a figura abobada que agora representa Sinhá em nada condiz com a imagem que todos conheciam:

Sinhá andou o caminho de diante para trás. Foi a borboleta que virou lagarta. É por isso que eu digo: ela não veio mais a Olhos D'Água, nem em corpo, nem em espírito, nem em pensamento. O corpo não é o dela. É duma pobre velha pedideira de esmola. Ela era bonitona, inteligente, orgulhosa. Quebrava, mas não vergava. A Choca já é vergada e não endireita mais. Pode o povo dizer que as duas são uma pessoa só. São mesmo. Mas esta Choquinha não é aquela Sinhá (Guimarães, 2018, p. 147).

O trecho acima reforça o que já havíamos falado anteriormente sobre o modo de Ruth Guimarães construir e desconstruir a imagem de suas personagens; mas, em se tratando de Sinhá Carolina, esse fragmento torna-se ainda mais significativo. Ao falar que a ex-dona de engenho quebrava, mas não vergava, e depois relatar acontecimentos que a fizeram se tornar

abobada e pobre, a escritora, mais do que contrastar a imagem de Sinhá, joga nas entrelinhas com uma questão social complexa: o fim da era dos senhores de engenho e a reconfiguração na dinâmica social e econômica da fazenda Olhos D'Água, que passa a ser industrial. Essa mudança drástica da personagem será discutida de forma mais detalhada no terceiro capítulo.

Assim, vê-se que Ruth Guimarães trata da queda senhorial e de outras questões complexas nas entrelinhas do texto, enquanto *Torto arado* trata dessas questões e dos resquícios coloniais de forma mais aberta e detalhada. Ao figurar a queda dos senhores de engenho no fim do século XIX, a escritora não segue a linha mais convencional – isto é, o embate de trabalhadores contra fazendeiros –, preferindo evidenciar o abobamento da senhora ao ser roubada e abandonada. Apesar de não dedicar muito tempo da trama a relatar minuciosamente as atrocidades do senhorio, como fez Itamar Vieira Junior, Ruth Guimarães não as deixa de mencionar, fazendo isso sob a fórmula que se torna uma das marcas de seu narrador – o falatório: “dizem que esta casa é assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo de açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. Pode ser e pode não ser” (Guimarães, 2018, p. 18).²¹

2.2.2 Salomão

Diferentemente de Sinhá Carolina, que protagoniza o primeiro núcleo de *Água funda* e ainda se faz presente no segundo, Salomão aparece em *Torto arado* no fim da segunda parte do romance, ao comprar a fazenda Água Negra. A princípio, esta personagem se apresenta como um bom indivíduo, com promessas de boas condições de trabalho, pagamento de salários e escuta dos trabalhadores, os quais, apesar de cuidarem daquelas terras por gerações, eram invisíveis aos olhos dos proprietários anteriores. Essa primeira impressão do fazendeiro, somada à reforma que ele faz na casa-grande, parece indicar, no primeiro momento, o início de um tempo de comunhão entre fazendeiro e trabalhadores.

Contudo, essa primeira imagem da personagem não passava de uma ilusão. Salomão não só possuía a mesma ideologia escravagista dos fazendeiros anteriores, como impôs outras formas de sujeição e exploração aos trabalhadores. Ao tomar posse da fazenda, uma de suas primeiras artimanhas foi montar um armazém com mercadorias extremamente inflacionadas.

²¹ Com esse mesmo mantra do narrador, Ruth Guimarães vai inserindo questões complexas na trama, a exemplo da condição da mulher negra no contexto pós-abolição: “mulher, para ele, qualquer uma servia. Andava atrás de quanta saía aparecia por aí. E até disseram que a mucama, que veio com Sinhá, tinha tido um filho dele. Deus que não me castigue, se não é verdade, que eu não vi. Soube por boca do povo” (Guimarães, 2018, p. 20).

Junto a isso, a moeda de pagamento passa a ser a retirada de mercadoria nesse estabelecimento, assim, “[...] os moradores terminavam deixando uma dívida maior do que o pagamento que tinham que receber” (Vieira Junior, 2019, p. 197). Ao colocar as mercadorias como pagamento, o fazendeiro diminui o poder de compra, impede o direito de escolha dos trabalhadores e os coloca em um endividamento constante. Esse artifício acaba tornando os trabalhadores cativos à fazenda e dá manutenção à mão de obra precária e barata, como nos sistemas de colonato e aviamento descritos por José Martins (2010) e Octávio Ianni (1981).

À medida que o enredo avança, percebe-se que a personagem Salomão vai sendo descrita cada vez mais como uma figura gananciosa e violenta. Essa descrição vai se acentuando à medida que as personagens Severo e Bibiana começam a se mobilizar para criar uma associação de trabalhadores na fazenda. Esse ato vai ganhando o apoio da comunidade, que, apesar de ter sido figurada inicialmente como omissa, passa a apresentar um pouco de consciência crítica e social no segmento final do romance. Segundo bell hooks (2021), o terrorismo psicológico é uma das formas de coibir e sujeitar os indivíduos, e é justamente isso que Salomão tenta fazer para frear o movimento social. Entretanto, como nenhuma de suas artimanhas (incendiar o galinheiro, destruir as roças) foi suficiente para impedir o casal, o terrorismo psicológico deu lugar, mais uma vez, à violência física: Severo foi assassinado.

A partir da terceira parte do romance, narrada pela encantada Santa Rita Pescadeira, nota-se que há uma reconfiguração na forma de se referir ao fazendeiro Salomão, que passa a ser representado de forma metaforizada como uma onça. Diferente das outras menções que são feitas a esse felino ao longo da trama,²² a onça reaparece no fim da narrativa como um animal feroz e sanguinolento, como é de conhecimento popular: “a onça que passamos a caçar havia derramado sangue e estava disposta a rasgar a carne de mais gente, até conseguir o que queria” (Vieira Junior, 2019, p. 260). A onça à qual a encantada Santa Rita Pescadeira se referia era o fazendeiro Salomão, que havia derramado o sangue de Severo e intimidara Bibiana após esta retomar o movimento social posteriormente ao assassinato do esposo.

Como visto, apesar de ambos os fazendeiros, Salomão e Sinhá Carolina, ainda se beneficiarem dos resquícios coloniais, a figuração de suas quedas é distinta. Enquanto Carolina aparenta dar continuidade à dinâmica do engenho, Salomão busca intensificar o

²² Quando Zeca Chapéu Grande enlouquece, foge de casa e passa dias sem rumo, a personagem é vista com uma onça mansa que não sai de seu lado. Segundo outras personagens, a onça parecia enfeitiçada, mas, na verdade, o animal era uma forma de proteção dos encantados, que havia desencadeado a loucura por conta da desobediência de Donana. Posteriormente, “a outra onça, vista somente pela avó Donana, também se trata de uma metáfora, mas para se referir ao trauma do passado nunca superado por ela: a violência sexual que sua filha tinha sofrido. O animal só era visto por Donana, porque ela era a única que sabia do acontecido” (Cardoso, 2023, p. 37).

sistema de exploração da fazenda. Em *Torto arado*, embora as personagens tentem desarticular, de forma dialógica, o sistema da fazenda e a soberania de Salomão, a queda do fazendeiro só ocorre por meio da interferência da encantada Santa Rita Pescadeira, ao recorrer à extrema violência: o assassinato do fazendeiro. Em *Água funda*, a queda de Carolina se dá pelas más escolhas da personagem. Neste sentido, vê-se que Itamar assume uma posição mais política e ideológica, algo evidenciado no embate que as personagens travam em busca de seus direitos, que é justamente a tônica do romance.

Sobre o assassinato do fazendeiro, é interessante notar um aspecto preocupante na obra: as mesmas personagens subalternizadas que lutam pelo direito de fala quase sempre usam os mesmos mecanismos de silenciamento e violência de seus opressores. Aqui vão alguns exemplos, para além do assassinato do fazendeiro: a personagem Tobias morre porque insultou Santa Rita Pescadeira; Donana, avó das protagonistas, além de roubar a faca de um forasteiro, assassina seu companheiro; Belonísia passa a levar a faca para todos os lugares; Bibiana, ao descobrir a morte de Salomão, diz que “deveriam ter queimado a casa com a mulher e as crianças dentro. Assim não haveria herdeiros para tentar retirar a gente daqui” (Vieira Junior, 2019, p. 250). Contudo, como a trama é narrada do ponto de vista das vítimas, as irmãs e a encantada, essa controvérsia pode não ficar tão evidente à primeira vista para o leitor. Nesse sentido, fazer uma análise das narradoras, ainda que de forma breve, é indispensável para compreendermos a conjuntura da obra.

3. MISTICISMO CULTURAL: UMA ORDEM INVIOLÁVEL?

3.1 NARRADOR: O PONTO DE VISTA DA FICÇÃO

Em “Teoria da narrativa: posições do narrador”, Davi Arrigucci Junior (1998) discute a importância e as implicações do papel do narrador na construção ficcional. Para ele, “a posição do narrador é o centro da técnica ficcional” (Arrigucci Junior, 1998, p. 11), embora não seja uma escolha puramente técnica ou de gosto estilístico do escritor. Para o estudioso, a escolha do tipo de narrador é um dos elementos mais decisivos para a construção da narrativa, pois é dele a voz que relata e, conseqüentemente, constrói a unidade de sentido da obra. Além disso, a escolha do ponto de vista de uma ficção articula-se, de modo estreito, com os valores e as temáticas que ela deseja refletir: “ela não é inocente e está articulada com todos os outros aspectos da narrativa, isto é, com os temas. Em geral, o uso de determinada técnica depende da escolha do tema, assim como o tema pode exigir organicamente determinada técnica” (Arrigucci Junior, 1998, p. 20), ou seja, o narrador não é uma figura neutra, nem é escolhido aleatoriamente para narrar determinada trama. Para guiar melhor essa discussão, Arrigucci Junior faz as seguintes indagações: “[...] quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa?” (1998, p. 11).

Pensando no romance *Torto arado*, vê-se que a escolha por três vozes femininas para narrar o romance está diretamente ligada às temáticas e ao tempo de criação e publicação da obra. Enquanto protagonistas e narradoras da própria história, o relato das irmãs está majoritariamente condicionado aos seus próprios sentimentos e experiências como vítimas e protagonistas da história que elas relatam, ou seja, além de estar limitado às próprias perspectivas, o discurso do eu-protagonista é ambíguo porque ele pode estar falseando o que relata (Arrigucci Junior, 1998, p. 18). Enquanto personagens subalternizadas, o ângulo do qual elas narram a história é o da periferia. Caso *Torto arado* fosse narrado sob o ponto de vista da personagem Salomão, o fazendeiro, o leitor se depararia com uma narrativa quase que completamente diferente, uma vez que a trama iria partir do ponto de vista do fazendeiro que se julga lesado e não um explorador.

Além da relação entre o tipo de narrador e o tema da narrativa, pode-se dizer que a escolha de três vozes em *Torto arado* é mais uma das formas encontradas para expressar a perspectiva da coletividade, da ancestralidade e do espaço de fala das minorias, temas centrais

na obra de Itamar Vieira Junior. Tal perspectiva não se restringe aos dois primeiros capítulos, narrados pelas irmãs-protagonistas, mas se estende à encantada Santa Rita Pescadeira, pois, na condição de figura onisciente e centenária, a personagem testemunhou de perto o perecimento de gerações de negros e trabalhadores naquelas terras. Nesse sentido, as personagens Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira figuram e narram o coletivo do passado, do presente e do futuro da fazenda Água Negra.

Outro ponto importante a se observar é a questão da focalização, que pode ser classificada em três categorias: focalização zero, focalização externa e focalização interna. A narrativa de focalização zero é aquela que é relatada por um narrador onisciente, ou seja, que sabe de todas as informações sobre a narrativa, sobre os pensamentos e até sentimentos das personagens. Em sentido contrário, “na focalização externa, o foco encontra-se situado num ponto do universo diegético escolhido pelo narrador, fora de toda personagem, excluindo assim toda possibilidade de informação sobre os pensamentos de quem quer que seja” (Genette, 2020, p. 44). Em suma, na focalização externa, a narrativa está condicionada ao que o narrador, enquanto figura externa, relata com base no que ele observou e ouviu de outras figuras. Por fim, “na focalização interna, o foco coincide com um personagem, que se torna assim o ‘sujeito’ fictício de todas as percepções, incluindo as que concernem a si próprio como objeto” (Genette, 2020, p. 44). Nesse tipo de focalização, a narrativa está condicionada à percepção e à consciência da personagem-narradora que se faz centro da trama.

Ainda a respeito da focalização interna, cabe observar que ela se divide em três tipos: a fixa (o ponto de vista da narrativa está fixado em uma única personagem); a variável (quando o foco narrativo varia entre as personagens); e a múltipla, muito comum em romances epistolares (Genette, 2017). Ao pensarmos nas duas primeiras partes de *Torto arado*, narradas pelas irmãs, pode-se pensar na focalização interna fixa. Contudo, como se trata de três vozes narrativas, pode-se pensar também na focalização variável. Essa alternância na focalização – de interna fixa com as irmãs para uma focalização zero com a encantada Santa Rita Pescadeira – indica não só uma mudança na voz narrativa, mas na imagem de uma (r)evolução histórica e social que parte do individual das personagens e reverbera no coletivo onde estão inseridas.

Além da focalização, é importante observarmos o uso da paralipse e da paralepse. Segundo Genette, a “[...] paralipse é, no código da focalização interna, a omissão de tal ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador escolhe dissimular para o leitor” (2017, p. 271), ou seja, este recurso tem por finalidade criar suspense e tensão na obra. Por outro lado, a paralepse é o excesso de

informação em relação ao ponto de vista do narrador. Ao observarmos *Torto arado*, vê-se que a paralipse é um dos recursos utilizados para postergar a revelação de determinados acontecimentos da trama, como foi a revelação do recado de Santa Rita Pescadeira à Bibiana, a origem das manchas no pano que envolvia a faca luminosa e a própria origem da faca.

Enquanto os tipos de narradores de *Torto arado* são fáceis de identificar e delinear, Ruth Guimarães acabou construindo um narrador extremamente ambíguo e de difícil classificação, visto que ele apresenta nuances de diferentes tipos de narradores. Embora a trama seja narrada exclusivamente por uma única figura, levando-nos a pensar em uma focalização interna, há momentos em que o narrador demonstra ter onisciência dos acontecimentos da narrativa, dos pensamentos e até das sensações que as outras personagens sentem, características estas atreladas à focalização zero. Um exemplo dessa onisciência do narrador está no momento em que ele diz que Joca “*pensou em claridades e em cores novas. Sentiu-se tão leve como..., assim como se estivesse flutuando no ribeirão, nu em pelo, de barriga para cima, deixando a água levar o corpo abandonado*” (Guimarães, 2018, p. 76, grifos nossos).²³

Além do uso da terceira pessoa do discurso e da onisciência que ele demonstra ter em alguns momentos da trama, esse narrador também faz uso da primeira pessoa do discurso e ainda interage com um interlocutor que não é identificado na trama: “*se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitado o homem [...]. Pois ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuá de farinha nas costas [...]. Mas é melhor contar do começo*” (Guimarães, 2018, p. 17, grifos nossos). Há dois pontos interessantes nesse primeiro parágrafo da obra: primeiro, a narrativa começa no meio de uma conversa informal entre o narrador e um interlocutor;²⁴ em segundo lugar, o narrador busca estabelecer um diálogo com seu narratário – inclusive, essa tentativa de estabelecer um diálogo pode acabar sendo perigosa à narrativa, uma vez que o narrador pode tentar persuadir o interlocutor.

Ao discutir sobre o narrador de *Água funda*, Marinho (2024) diz que não é possível encontrar indícios que apontem aspectos como o gênero, a idade e a posição social do narrador, “no entanto, algumas pistas aparecem que revelam [sic] o seu pertencimento ao

²³ Esse duplo comportamento modal do narrador de *Água funda* (o uso da focalização interna e da focalização zero) é o que Genette (2017) chama de polimodalidade. Mais do que uma tipologia, a polimodalidade amplia a complexidade da leitura e da interpretação do texto, pois não se trata de um único modo de narrar, mas de dois ou três modos distintos em um mesmo texto, cada qual exigindo um olhar específico. São essas alternâncias que fazem com que não apenas o narrador de *Água funda* seja ambíguo, mas também que ele se produza, ao longo da obra, o efeito de suspensão e ambiguidade, que veremos melhor adiante.

²⁴ A narrativa se iniciar já no meio da conversa dessas duas figuras pode ser o motivo pelo qual algumas informações foram omitidas adiante, ficando subentendido que elas já haviam sido relatadas nessa conversa anterior ao início propriamente dito da narrativa.

grupo de caboclos pobres, de idade não muito avançada, possivelmente uma voz feminina, em parte um *alter ego* da escritora” (2024, p. 157). É, talvez, por ser um sujeito de meia idade e por não ter testemunhado completamente a história, que às vezes ele busca comprovar seu relato por meio de figuras mais velhas: “sei dizer que o casamento foi numa quinta-feira e na outra quarta-feira ainda estavam festando [...]. Não é mentira. Está aí Seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova” (Guimarães, 2018, p. 19). Segundo Genette, “[...] quando o narrador indica a fonte de sua informação, ou o grau de precisão de suas próprias lembranças, ou os sentimentos que tal episódio suscita nele, temos algo que poderia ser chamado de *função testemunhal* ou de *atestação*” (2017, p. 337), que é justamente aquilo o que o narrador de Ruth Guimarães faz várias vezes ao longo da trama²⁵

Em relação à origem desse narrador, percebe-se que ele é uma figura que, caso não tenha nascido na fazenda Olhos D’Água, conhece a região há muito tempo, dado o conhecimento que demonstra ter da região: “de fato, o livro é narrado por alguém que não se identifica, dotado de perspectiva onisciente e, parecendo membro do grupo descrito, é capaz por isso mesmo de assumir uma taxa de credulidade que justifica as discretas invasões do pensamento mágico” (Candido, 2018, p. 8). No que se refere ao grupo étnico-racial, a nossa perspectiva é a mesma de Marinho (2024) e Candido (2018): o narrador é pertencente ao grupo de sertanejos da redondeza: “*nenhum de nós desconfiou daquela ojeriza. O Tonho e o Biguá estavam pressentindo ou vendo coisas. Os olhos deles tinham outro poder, que os de nós, pecadores, não tinham*” (Guimarães, 2018, p. 44, grifos nossos).

É interessante observar que, mais do que se colocar como um daqueles caboclos de Olhos D’Água, o narrador acaba se colocando como testemunha da história, detalhe este que faz toda a diferença na construção da narrativa. Segundo Arrigucci Junior (1998), o relato do narrador-testemunha é ambíguo porque ele pode (ou não) ter integrado a história que narra. Assim, o relato desse narrador pode estar condicionado somente às suas percepções enquanto observador ou aos relatos ouvidos de outras personagens, fazendo com que ele obtenha diferentes pontos de vista de uma mesma história, já que ouviu e interagiu com diferentes personagens. Na condição de testemunha, o narrador de Ruth Guimarães dispõe de muitas fontes de informações sobre as histórias, os espaços, os sentimentos e até os pensamentos das

²⁵ Além da função testemunhal, essa insistência do narrador de estar sempre buscando pessoas mais velhas para confirmar seus relatos acaba gerando um efeito irônico, ambíguo e também de deslegitimação do próprio discurso. Neste sentido, a recorrência desse comportamento contribui para a construção de uma imagem ambígua não só das personagens e do próprio narrador, mas da narrativa como um todo.

personagens. Essa série de informações das quais ele dispõe é uma forma de paralepse, pois esse compilado de informações excede seu ponto de vista como narrador não onisciente.

Em relação à paralipse, este é um dos recursos mais utilizados pelo narrador e, talvez, o responsável pela construção da ambiguidade e do efeito de suspensão na obra. Ao longo da trama, o narrador vai omitindo uma série de informações que não deveria e que ele só revela posteriormente, como fez com a história de Sinhá. A paralipse também é um dos recursos que ele utiliza para criar a atmosfera mística e sustentar a sua hipótese de que a Mãe de Ouro é o estopim da loucura de Joca. O narrador de *Água funda*, além de omitir informações, constrói a imagem das personagens e relata suas histórias à moda de Penélope, sendo esse um dos seus principais traços estilísticos. É justamente a omissão de informação e esse modo fragmentário de narrar que intensificam a ambiguidade em torno das personagens Mãe de Ouro e Curiango, bem como as causas que levaram Joca à loucura.

Para além da figura do narrador, é importante observar a forma com a qual o discurso está sendo narrado. De acordo com Genette (2017), há três modalidades de discurso: o narrativizado, o mimético e o transposto. Segundo ele, a primeira forma de discurso é uma forma redutora, ou seja, é o discurso que tenta reduzir a narrativa ao máximo, deixando apenas o essencial à compreensão dos acontecimentos. A segunda forma, “a forma mais ‘mimética’ é evidentemente a que rejeita Platão, aquela na qual o narrador finge ceder literalmente a palavra a seu personagem” (Genette, 2017, p. 245); ou seja, trata-se da forma de discurso na qual o narrador descreve os acontecimentos e as falas das personagens exatamente como aconteceram, daí a ideia de mimese. Por fim, no estilo transposto, ou estilo indireto livre, o narrador relata os acontecimentos e a fala das personagens de acordo com suas percepções. Contudo,

[...] essa forma nunca dá ao leitor garantia alguma e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às palavras ‘realmente’ pronunciadas: presença do narrador aqui ainda é por demais sensível na própria sintaxe da frase para que o discurso se imponha com a autonomia documental de uma citação. É, por assim dizer, admissível de antemão que o narrador não se contente em transpor as palavras com proposições subordinadas, mas que ele as condense, as integre a seu próprio discurso e, portanto, as interprete dentro de seu próprio estilo [...] (Genette, 2017, p. 244).

Diante desse tipo de discurso, o leitor precisa se atentar a todos os detalhes oferecidos pelo narrador, uma vez que esse discurso não se trata de uma reprodução exata dos acontecimentos da trama, mas, sim, de uma transposição mediada pela percepção do narrador que, enquanto figura parcial, pode acabar omitindo ou manipulando as informações ou as falas das personagens. Essa modulação (a paralipse) acaba afetando na coerência e na totalidade do relato e, consequentemente, na forma como o leitor concebe a história. Esse é

um dos motivos pelos quais o narrador de Ruth Guimarães é tão ambíguo. Em vários momentos, o narrador de *Água funda* relata os acontecimentos no estilo indireto livre e os pontua, quase sempre, a partir de suas próprias interpretações sobre aquilo que ele está relatando. Notem, no fragmento a seguir, que o narrador não se contenta em narrar a cena e, então, relata suas impressões sobre o que a personagem Curiango não só fazia, mas sentia:

Estava cansada demais para falar, para chorar, para pensar. E estava consumida, desanimada, triste e indiferente, tudo num tempo só. Era de tardinha e uma pomba gemedeira chorou no galho. Curiango escutou como quem não escuta, mas sentindo que aquela agonia era dentro dela (Guimarães, 2018, p. 179).

O discurso indireto livre também é utilizado em *Torto arado*: “disse que iria procurar pelos outros filhos, que o marido deveria ter saído, que a raiva haveria de ter passado. *Quase li em seus pensamentos* que foi uma tolice ter deixado a casa, se assustar, que o lugar de uma mulher é ao lado do marido” (Vieira Junior, 119-120, grifos nossos). Como se vê, a narradora não relata a fala da personagem Maria Cabocla de forma exata. Em vez de citar diretamente, a narradora Belonísia transcreve a cena e a fala de Maria com suas próprias palavras. Além disso, ela faz uma espécie de paralepse nesse fragmento já que a leitura do pensamento excederia seu ponto de vista enquanto figura não onisciente. Assim, uma possível explicação para essa façanha da narradora seria o fato de que Maria Cabocla e ela eram próximas, fazendo com que Bibiana conseguisse deduzir o que a outra estava pensando.

Em suma, como afirma Arrigucci Junior (1998), a escolha do narrador e de seu ponto de vista é um dos elementos mais importantes na construção da trama, pois está alinhada à matéria da obra, não sendo, portanto, uma escolha inocente, tampouco neutra por parte do autor. Nas próximas seções ficará mais evidente como a variação do ponto de vista dos narradores influencia diretamente na dinâmica, na unidade de sentido e no efeito de suspensão das obras. As variações no ponto de vista da narração de *Torto arado*, entre três vozes femininas, descendentes de escravizados e como protagonistas da trama, nos ajudarão a compreender as reviravoltas, os mistérios e o desfecho da trama. Do mesmo modo, as variações do narrador-testemunha e o constante uso da paralepse e paralipse, no romance de Ruth Guimarães, nos ajudarão a compreender a figura do narrador e a forma como ele constrói a atmosfera mística, simbólica e ambígua, que se faz presente até nas águas de *Água funda*.

3.2 AS ÁGUAS TURVAS E SEUS MISTÉRIOS

A simbologia das águas é plural. Para além de um recurso natural do qual toda espécie de ser vivo necessita para sobreviver, as águas possuem um significado cultural e religioso muito simbólico ao longo da história. Em culturas e religiões como a cristã, a espírita, a judaica, a dos povos originários e algumas de matrizes africanas, a água é considerada fonte de vida, purificação, renascimento e esperança, sobretudo por meio da realização de ritos como o batismo. No entanto, na medida em que a água simboliza a vida, o renascimento e a purificação, sua presença em abundância ou sua escassez também significa perigo, sofrimento e destruição. A água, conforme indica Câmara Cascudo (2012), possui sentidos que estão relacionados a cada cultura ou crença. Portanto, analisar a representação das águas no *corpus* escolhido é ter que olhar para o contexto histórico, o contexto cultural e o contexto religioso aos quais as águas estão associadas, pois são esses aspectos que irão significá-las.

3.2.1 Navegando em águas fundas

No romance de Ruth Guimarães, a água é um elemento indispensável, sobretudo para a existência da Mãe de Ouro, figura essencial no segundo núcleo da trama. A começar pelo título da fazenda que ambienta a narrativa, Olhos D'Água, o narrador relata que a escolha por esse nome se deu em virtude da abundância de nascentes de água na região: “foram elas que deram nome à fazenda: Olhos D'Água. É um borbulhar de nascentes de água boa, lá para o lado de onde desce o ribeirão. Os mais velhos dizem que são as lágrimas que a mãe-d'água tem chorado” (Guimarães, 2018, p. 30). Segundo Câmara Cascudo, “as Mães d'Água são três: *Anamburucu*, a mais velha, *Iemanjá* e *Oxum*, a mais moça. Habitam os mares, lagos e rios” (1971, p. 305, grifos do autor). *Anamburucu* é o orixá relacionado à chuva (Cascudo, 2012),²⁶ *Iemanjá* é “[...] a senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura [...]” (Prandi, 2000, p. 22) e “*Oxum* preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces” (Prandi, 2000, p. 22). Haja vista que essas características são convergentes com a Mãe de Ouro, figura mística e marítima a qual exerce grande influência no controle emocional, na loucura da personagem Joca e na construção da identidade cultural da fazenda Olhos D'Água, pode-se entender que a mãe d'água a que as personagens mais antigas se referiam era a Mãe de Ouro.

Como dissemos acima, a Mãe de Ouro é uma figura mística intimamente ligada às águas e essencial para o romance *Água funda*. Segundo Câmara Cascudo (1983, 2012), essa

²⁶ *Anamburucu* é “o mesmo que *Nanamburucu*, *Nanã*, *Anã*, *Onanã*” (Cascudo, 2012, p. 47).

figura é um mito que reside no fundo das águas e está ligado ao ciclo do ouro, à época da colonização do país e tem por missão proteger as riquezas naturais, sobretudo o ouro; daí o seu nome. No romance de Ruth Guimarães, vê-se que essa figura folclórica, além de ser encarada pelas personagens como essa guardiã das riquezas naturais que habita o fundo das águas da região, também é vista quase como uma figura sacra (embora não esteja vinculada a nenhuma religião na narrativa) à qual todos devem respeito. Ir contra essa crença cultural é sujeitar-se a consequências inimagináveis, como acontece com a personagem Joca.

Quanto ao título *Água funda* e a denominação da fazenda, Olhos D'Água, ambos os nomes podem ser encarados como símbolos de profundidade e mistérios, tanto da natureza como da intenção humana. Ruth Guimarães utiliza-se dessa metáfora para trabalhar a imagem de duas personagens: o moço do Limoeiro e Curiango. Ao se utilizar a metáfora do olhar, mais do que apresentá-los de forma ambígua, a autora coloca a narrativa em suspenso mais uma vez. Com relação ao rapaz do Limoeiro, que causou boa impressão à primeira vista, as personagens passam a sentir um mau pressentimento e percebem que ele tinha um olhar estranho. Ao compararem os olhos do jovem aos de uma cobra, podemos traçar um paralelo com o mito da criação, pois, se é por meio da serpente que Adão e Eva são coagidos a comerem o fruto proibido e acabam sendo expulsos do Paraíso, é por conta desse rapaz de olhos de cobra que Carolina cai em desgraça. Como águas fundas, seus olhos revelavam somente a superfície, não os perigos e as más intenções de seu interior.

Ao discutir sobre os significados das águas e de seus reflexos, Gaston Bachelard (2018) faz uma contraposição bastante interessante. Segundo ele, o espelho físico reflete uma imagem definida e estática; já o espelho das águas reflete uma imagem em movimento, dando-nos a possibilidade de fabular sobre ela. Neste sentido, pode-se pensar que os olhos do moço do Limoeiro assemelham-se aos espelhos físicos, ao projetar uma imagem exterior e estática dessa personagem, ou seja, eles não revelam suas ondulações (intenções) como os espelhos das águas fazem.

O fato de Carolina ser uma figura tão inteligente e irresoluta, como o narrador pontua várias vezes, talvez leve o leitor a se questionar como ela poderia ser a única a não perceber o olhar traiçoeiro daquele jovem. Ao discutir sobre o olhar da sedução entre homens e mulheres, Maria Kehl (1988) diz que a sedução é uma espécie de jogo perigoso, uma caçada silenciosa entre os olhares dos sujeitos que proporciona uma experiência completamente diferente para o sedutor e para o apaixonado. Segundo Kehl, o olhar seduzido é aquele que perde a direção, não sabe o terreno no qual está pisando e que, em vez de amar, às vezes se torna prisioneiro daquele que o seduz. Em sentido contrário, “o sedutor é o que *não se revela*.

Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido” (Kehl, 1988, p. 411, grifos da autora). Ao observar as desventuras de Sinhá, o leitor, de fato, passa a conhecer mais acerca dela que do moço que a seduziu. Sua paixão acaba por revelar que ela não era tão fria e irresoluta como o narrador falava, pois, mesmo após tantos anos de isolamento, ela foi capaz de se apaixonar e confiar totalmente a sua vida ao rapaz por quem se apaixonara.

Ao falarmos do olhar, é interessante observar que, das cinco personagens principais (Sinhá Carolina, o moço do Limoeiro, Joca, Curiango e a Mãe de Ouro), Sinhá é a única delas sobre a qual o narrador não relata nada a respeito do olhar.²⁷ Sendo o olhar uma espécie de espelho da alma e do caráter do sujeito, essa omissão do narrador parece ter sido premeditada, com o intuito de ajudar a construir a imagem de Sinhá Carolina como uma figura irresoluta. Relatar as nuances do olhar de Sinhá, além de comprometer a construção da imagem de uma personagem que “quebrava, mas não vergava”, como o narrador vinha delineando, comprometeria o efeito bola de neve que se tornou a vida da personagem. Ao que parece, mais uma vez, o narrador faz uso da paralipse, isto é, ele omite e dissimula as informações conforme lhe convém, produzindo, portanto, o efeito de suspensão e a ambiguidade que costumam a trama, a imagem das personagens e seus destinos.

Em sentido contrário ao olhar do rapaz, pode-se pensar que os olhos d’água que nomeiam a fazenda são uma referência aos olhos de perecimento de Sinhá Carolina, ex-dona da fazenda e protagonista da primeira parte da narrativa, e de Curiango, sobrinha de Sinhá, e protagonista da segunda parte, ao lado de Joca.²⁸ Outra possibilidade de interpretação, e que foge à perspectiva da profundidade das águas ou dos mistérios que circundam a narrativa e suas personagens, é a da coloração das águas em virtude do processo de extração do ouro. Nessa perspectiva, as águas que nomeiam o romance podem não ser tão fundas como o narrador indica, mas, na verdade, turvas, por conta das atividades de garimpo que ali existiram. A perspectiva tanto das águas fundas como das águas turvas abre caminho para outra interpretação: a do inconsciente humano. Ao levarmos em consideração que a personagem Sinhá Carolina se torna abobada e que Joca enlouquece, pode-se pensar no título *Água funda* como uma metáfora ao inconsciente das personagens; por isso a ideia de água funda. Nesse sentido, as águas turvas podem ser relacionadas à perda da consciência e do equilíbrio emocional dessas personagens.

²⁷ Até o olhar de Gertrudes, filha de Sinhá Carolina, o narrador descreve, menos o de Sinhá.

²⁸ Esses olhares de perecimento serão discutidos de forma mais aprofundada nos subcapítulos seguintes.

Como já indicado anteriormente, as águas também são associadas ao perigo, à morte ou ao agravamento de determinadas enfermidades. A esse respeito, Gertrudes, filha de Sinhá Carolina, testemunhou esse perigo em sua infância, após quase ter se afogado no rio e ficar vários dias de cama. Contudo, as mesmas águas que a colocaram em perigo serviram de espaço para o cultivo de suas paixões, pois é por meio dos passeios de canoa que ela passa a se encontrar com o filho do capataz Joaquim, com quem foge posteriormente. No que se refere ao agravamento de enfermidades, Câmara Cascudo (2012) diz que a exposição ao sereno após determinados horários noturnos pode gerar efeitos tanto benéficos quanto prejudiciais à saúde, variando conforme as condições físicas de cada indivíduo. Retomando o contexto de *Água funda*, nota-se que o sereno potencializa o quadro de asma de Jovino, pai de Sinhá, e o mal-estar de Joca após o primeiro surto ao ver a Mãe de Ouro: “Joca arfou mais ansioso ainda. Agora não era o calor. Era... - Eu sei. É falta de apanhar sereno na cabeça. Saiu e foi pior” (Guimarães, 2018, p. 77).

Ao considerar-se a influência da Mãe de Ouro ao desenvolvimento da trama, sua relação com o passado colonial e o ciclo do ouro, como havia apontado Câmara Cascudo (1983, 2012), e que a fazenda Olhos D'Água ainda conservava algumas práticas escravocratas, pode-se pensar que os olhos d'águas que nomeiam a fazenda são os olhos lacrimejados dos escravizados, os quais ainda tiveram que assistir ao perecimento de seus entes naquela fazenda, sem nada poder fazer. A personagem Joana, ao ser separada propositalmente do esposo e trazida para se tornar a cozinheira da fazenda de Sinhá Carolina, é um bom exemplo disso: “veio uma preta bonita, com uma pele lisa e uns olhos graúdos, brilhantes, feito jabuticaba bem madura. O marido, um angola reforçado, tinha ficado na outra fazenda” (Guimarães, 2018, p. 21).

É importante notar, ainda, que o narrador se refere às águas de modo negativo ao longo de todo o romance. Metaforicamente, as águas foram citadas muitas vezes pelo narrador para aludir às durezas e à impossibilidade de mudar as condições e circunstâncias de vida das personagens, reforçadas pela perspectiva de que todos já nascem com um destino traçado, como é posto em alguns momentos da ficção. Assim:

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, tudo fica no mesmo outra vez (Guimarães, 2018, p. 53).

Essa ideia das águas fundas como um destino irrevogável, algo reforçado pela última frase do romance, abre espaço para quatro interpretações. A primeira seria a de que, como

indica o narrador, cada um segue o caminho que tem que seguir, ou seja, cada indivíduo já tem o seu destino traçado desde o nascimento. Tal perspectiva derrubaria a crença de que a desventura de Curiango se deu em virtude da praga do aliciador. A segunda perspectiva seria a de que as águas fundas, que sempre voltam ao seu estado primário após serem agitadas, podem ser uma referência à profundidade e à continuidade da escravatura nas estruturas sociais de Olhos D'Água, pois, embora a escravatura já houvesse sido abolida no romance, Sinhá Carolina ainda dispunha de escravos e vivia tal qual os senhores de engenho da era colonial.

A terceira possibilidade de reflexão seria a de que todos os sujeitos são efêmeros, até mesmo os ricos e soberbos como Sinhá Carolina, e que depois da passagem de canoa pelas águas – a vida propriamente dita –, nada perdura: a beleza, a riqueza, o orgulho, a soberba etc., tudo se esvai. Para Machado Filho (1946), esse trecho reflete a decadência de Sinhá Carolina e a predisposição dos sujeitos simples em tirar sábios ensinamentos desde os menores aos mais relevantes acontecimentos da vida, tal qual o narrador de Walter Benjamin (1987).²⁹ Por fim, a última hipótese de leitura desse fragmento envolveria a capacidade de regeneração da natureza, ou seja, mesmo após a extração de suas riquezas, mesmo após as atividades do engenho e da Companhia, a natureza é a única que perdura e pode voltar ao seu estado natural, enquanto os sujeitos e suas criações não.

Ainda sobre a possível relação entre o olhar de perecimento dos escravizados, as águas e o nome da fazenda, há um detalhe que o narrador deixa nas entrelinhas. Ao ser indagado sobre o que aconteceu com o moço do Limoeiro, após enganar Sinhá Carolina, o narrador disse não saber o paradeiro dele, mas acreditava que ele não teve um bom fim, pois

Choro de gente enganada, gente de boa-fé, que caiu no logro, chama atraso. O que a água deu, a água leva. Não pode ser que não lhe tenha acontecido nada. O inferno é aqui mesmo, moço. Quem faz a Deus, paga ao Diabo. Quem rouba é roubado. Quem fica devendo, sofre calote de outro. Ninguém faça que não pague (Guimarães, 2018, p. 146).

²⁹ Segundo Walter Benjamin (1987), o narrador é uma figura sábia porque tem a capacidade de aconselhar. Essa sabedoria não se restringe à própria experiência, mas também ao conhecimento que ele adquiriu por meio de experiências alheias (ao presenciar ou escutar de alguém) e incorporar aos seus relatos, dando à narrativa uma dimensão utilitária. Em *Água funda*, o narrador vai incorporando vários ensinamentos morais às histórias de personagens como Sinhá Carolina e o moço do Limoeiro. Por meio da história dessas personagens, o narrador passa a mensagem de que “a gente só colhe o que semeia” (Guimarães, 2018, p. 51), que “ruindade, às vezes, é só falta de imaginar a tristeza dos outros” (Guimarães, 2018, p. 24), que a verdade sempre aparece e que “o inferno é aqui mesmo, moço. Quem faz a Deus, paga ao Diabo. Quem rouba é roubado. Quem fica devendo, sofre calote de outro. Ninguém faça que não pague. Essa é a lei” (Guimarães, 2018, p. 147). Essas foram algumas entre as várias lições de moral que ele deixa em *Água funda*.

Há dois pontos que se interligam e que precisam ser observados na citação. De acordo com o narrador, o choro de gente enganada (Sinhá) chama atraso (ao moço do Limoeiro). Logo, poderia se pensar que o trágico fim de Sinhá foi por conta do choro não só da cozinheira Joana, mas de todos os escravizados que ela manteve em sua fazenda. Nesse sentido, ela estaria pagando pelo que fez aos escravizados, já que o inferno, como ele mesmo pontua, seria em vida. O segundo ponto é a água, elemento essencial para o funcionamento dos engenhos. Portanto, na mesma medida em que as águas moveram seu engenho e lhe deram riqueza, as águas também levaram essa riqueza injusta. É interessante pontuar isso, pois o dinheiro é posto como um estorvo na vida de Sinhá Carolina já no primeiro capítulo da obra.³⁰ A ideia do dinheiro como estorvo, para uma senhora de engenho, pode soar contraditória, uma vez que ele é necessário não só para a sobrevivência, mas, também, para a manutenção da classe social. O dinheiro, ou melhor, a falta dele, é que se torna um estorvo na vida de Sinhá.

Ao falarmos sobre a disparidade entre o que as águas ou os olhos das personagens refletem *versus* suas intenções e/ou caráter, é importante observar que há um jogo entre beleza interior *versus* exterior das personagens semelhante à ideia dos reflexos. O moço do Limoeiro era bonito e tinha uma boa conversa, mas acabou dando um golpe em Sinhá Carolina. Sinhá era a mais bela e inteligente da redondeza, mas levava tudo a punho de ferro. Inácio Bugre era visto com desprezo, preconceito e desconfianças³¹. Contudo, era uma das figuras que mais demonstrava afeto e preocupação, por meio de suas ações, à menina Gertrudes, a quem ele buscava satisfazer os desejos como se fosse um pai. A personagem Mariana era “bem bonita! Pena. Tão nova, e já fazendo a vida!” (Guimarães, 2018, p. 75). O recrutador de trabalhadores era bem vestido e apresentado, mas tinha o objetivo de explorar aqueles sujeitos.

Por fim, cabe observar o sentido denotativo do nome Olhos D’Água, pois ele reúne tanto a motivação que levou as personagens mais velhas a escolherem esse nome para a fazenda (o borbulhar de nascentes) como, ainda, a perspectiva do olhar de perecimento das personagens que expusemos acima. Segundo Ferreira, o olho d’água é uma “nascente que rebenta do solo; fonte natural perene; lacrimal, olho: ‘no ardor úmido da selva, o olho-d’água se ofertando frio, nunca para de minar’” (2004, p. 1434-1435). Além da referência

³⁰ “Para não chegar a esse fim, podia se apegar ao marido, o marido morreu. A filha era um estorvo, e saiu por si mesma do caminho. O dinheiro também era um estorvo, mas Sinhá tinha que se perder e se perdeu” (Guimarães, 2018, p. 25).

³¹ “É bom não deixar Sinhazinha andar com esse homem. Ele pode ter má intenção. *O Inácio é que nem bicho do mato...* Mas Sinhá não era dessas de se emprenhar pelos ouvidos, justiça lhe seja feita. *Ela estava bem vendo a simplicidade daquele “bicho do mato”*” (Guimarães, 2028, p. 29-30, grifos nossos).

hidrográfica da região da fazenda e do olhar lacrimal das personagens, esse olho d'água, que nunca para de minar, ou seja, que é fonte de vida e renovação, pode ser pensado como uma metáfora da memória, do tempo, da resistência humana, da suavidade, da força, do inconsciente humano e da própria técnica narrativa da obra.

Essa água que não cessa é como a memória coletiva e a tradição oral da comunidade de Olhos D'Água, que se mantêm vivas e estão sendo repassadas ao “moço” que ouve o narrador. Embora a narrativa seja conduzida por um único narrador, as vozes e as memórias de outros sujeitos se inter cruzam com o discurso desse narrador e fazem desse relato uma memória/história coletiva. O tempo de *Água funda* é circular: o passado invade o presente, o futuro é antecipado constantemente por meio de sonhos e pressentimentos das personagens, bem como dos sinais que os animais e a natureza emitem, ou seja, o tempo da trama é fluido como as águas. Nesse sentido, o olho d'água pode ser visto como símbolo de resistência e resiliência das figuras subalternizadas que, mesmo em meio às desigualdades e aos sofrimentos, continuam resistindo ao longo da história, como foi o caso da escrava Joana.

O olho d'água pode ser encarado, também, como uma metáfora à continuidade da ideologia colonial, que, mesmo após a venda e a modernização da fazenda, continuava minando naquele espaço. Embora pareça frágil e inofensiva, essa água perene que sai do olho d'água é capaz de esculpir pedras, regar plantas e transformar paisagens. Esse olho d'água também pode ser visto como o inconsciente humano. Nesse sentido, as águas representam as emoções humanas que estavam escondidas em seu subterrâneo, o inconsciente humano. A técnica narrativa é também como o olho d'água, pois, a todo instante, “brotam” novas informações, pensamentos, pressentimentos, causos e personagens que “desaguam” nos dois núcleos da trama, formando um único rio: o romance *Água funda*. Em suma, o olho d'água que nunca para de minar significa a origem, o constante fluir da vida, o tempo, a memória, o inconsciente humano, a permanência e a resistência dos sujeitos e de tudo aquilo que, apesar do tempo e das repressões, continua a resistir na posteridade.

Neste sentido, pode-se concluir que a presença das águas no enredo de Ruth Guimarães articula-se, simultaneamente, aos elementos da natureza, às crendices populares, à formação social e econômica da fazenda Olhos D'Água e às experiências individuais e coletivas das personagens. Além disso, as águas são indispensáveis à existência da Mãe de Ouro, que, como veremos adiante, é essencial para a construção do imaginário místico-cultural, a formação da identidade individual e coletiva das personagens e o desenvolvimento da trama, sobretudo do segundo núcleo, que relata a loucura da personagem Joca. Mais do que um recurso da natureza, a água está associada às crenças e à cultura popular das personagens

de *Água funda*, configurando-se quase como uma personagem coadjuvante. As simbologias associadas às águas contribuem tanto para a construção do efeito de suspensão quanto para a construção da atmosfera mística da obra.

3.2.2 Pescando em águas negras

No romance *Torto arado*, a água também tem diferentes significados e é essencial para a construção do romance, não só por conta do espaço no qual as personagens estão inseridas, mas, também, por conta da relação com a entidade Santa Rita Pescadeira. A chuva, raramente citada no romance de Ruth Guimarães, é muito esperada e celebrada na obra de Itamar Vieira Junior, em vista do trabalho majoritariamente agrícola das personagens. A chuva regular não só fazia brotar e crescer inúmeros vegetais que alimentavam aqueles que plantavam, como, também, dava condições para que mais crianças pudessem nascer: “depois do fim da estiagem, nasceram crianças como orelha-de-pau em tronco apodrecidos nos charcos que se tornaram a vazante” (Vieira Junior, 2019, p. 105). Da mesma forma, o excesso ou a escassez desse recurso resulta na fome dos trabalhadores e implica em múltiplas mortes: a da vegetação, das plantações e dos bebês.

Junto às águas e à pesca há uma figura essencial na vida dos trabalhadores de Água Negra: a encantada Santa Rita Pescadeira. Como o próprio nome já indica, ela está ligada aos peixes e aos rios. Segundo a narrativa, a abundância de águas e de peixes naquelas terras fez com que a encantada fosse invocada e celebrada inúmeras vezes nas solenidades do jarê. Nesse sentido, as águas e a pesca, somadas aos ritos do jarê e à encantada, são sinônimos de ancestralidade, cultura, religião e sobrevivência. Contudo, essas águas e rios que, em um primeiro momento, são sinônimos de abundância e fertilidade, acabam escondendo objetos de mistérios geracionais, como a faca com a qual as protagonistas se acidentaram, o mesmo objeto que sua avó tinha usado para assassinar o companheiro anos atrás. Tal episódio era desconhecido pelas demais personagens, sendo revelado apenas ao fim do romance, pela encantada Santa Rita Pescadeira. Nesse momento, um dos maiores enigmas da trama se revela: as nódoas no pano que envolvia a faca eram o sangue do companheiro da avó.

Anos depois, quando Belonísia e Bibiana se acidentam com essa mesma faca, Donana, em meio a tantos lugares, enterra a faca às margens do rio Utinga. Esse ciclo de mistérios entre Donana, a faca e os rios é fechado com o falecimento da personagem às margens do mesmo rio. Após essa sequência de acontecimentos, vê-se que, a princípio, os rios figuram uma corrente do bem, da vida e da fertilidade (Chevalier; Gheerbrant, 2006), pois, além de

proporcionar abundância aos trabalhadores, o rio também estava ligado ao sagrado, especialmente às entidades do jarê, que os ajudam a cuidar de si física e espiritualmente. Contudo, as águas do rio passam a resguardar o objeto que se torna o símbolo do mal para a personagem Donana – a faca – e, embora não guarde um monstro num sentido mítico (Chevalier; Gheerbrant, 2006), resguardam o corpo do companheiro de Donana.

Conforme discutido em nossa monografia de conclusão de curso (Cardoso, 2023), a faca estabelece desde o primeiro capítulo da narrativa, com o acidente de Belonísia, um jogo de silêncios (físico, social, geracional) e de vozes (individuais, coletivas, femininas, ancestrais). Além desse jogo, a faca marca momentos de violências geracionais na família das protagonistas e ajuda essas personagens a resistirem e a combaterem inúmeras violências tão naturalizadas na fazenda Água Negra. Se, num primeiro momento, a faca pode ser vista como o objeto que fere e emudece as protagonistas, com o desenrolar da trama ela passa a ser figurada como uma aliada, um objeto que dá força, segurança e voz às personagens, como no momento em que Belonísia enfrenta Aparecido com o intuito de defender Maria Cabocla. Assim,

Ao mesmo tempo que a faca marca momentos de violência geracionais na família de Zeca Chapéu Grande, pai de Belonísia e Bibiana, ela ajuda as personagens a resistir diante da violência e subalternidade tão naturalizada naquele ambiente, como também dá voz às personagens que, antes, eram representadas mudas, física e socialmente (Cardoso, 2023, p. 20).

Esse mistério que circunda o rio, a faca e a personagem Donana é bastante interessante, pois tanto as águas do rio quanto a faca funcionam como espelhos para as personagens. A faca refletia tanto quanto um espelho, a ponto de que as irmãs chegavam a ficar deslumbradas com o objeto, pois: “espelho mesmo, acessível para nos observarmos, era apenas o espelho d’água dos rios com seu líquido escuro e ferruginoso, onde nos víamos negras num espelho também negro, talvez criado exatamente para nos descobrirmos” (Vieira Junior, 2019, p. 32).

Em relação ao nome da fazenda que ambienta a narrativa, há duas possíveis interpretações. Primeiramente, o nome Água Negra pode ser uma referência à coloração natural das águas dos rios que banham a fazenda. Essa coloração pode ser fruto do excesso de matéria orgânica nessas águas (galhos, folhas, frutos), já que a fazenda é cercada por matas, e o excesso de matéria orgânica pode causar o escurecimento dos mananciais. A segunda possibilidade seria a da poluição das águas, em virtude das atividades intensas e irregulares do garimpo naquela região:

Muito antes de nós, é o que dizem, chegou para cá muita gente, vindo com a notícia de que haviam sido encontradas minas de diamantes [...] essa notícia trouxe mais escravos, trabalhadores livres, consulado de país estrangeiro para o interior e companhia de mineradores, tudo para retirar o diamante das serras (Vieira Junior, 2019, p. 177).

À medida que os rios vão ficando poluídos, secando e os peixes rareando, Santa Rita Pescadeira também vai deixando de ser invocada durante as solenidades do jarê. A partir desse momento, a escassez de água não significa somente a restrição alimentar dos trabalhadores, em virtude da ausência de peixes, mas também o esmorecimento da religião, da cultura e, conseqüentemente, a mudança da identidade individual e coletiva das personagens. De acordo com Hall (2024), a identidade cultural pode ser construída, transformada ou até perdida ao longo do tempo, pois ela não é algo inerente ou automático aos sujeitos, mas algo que se forma e se molda ao longo do tempo por meio das experiências e dos contatos que vão sendo vividos ou esquecidos. E é justamente isso o que acontece em *Torto arado*. De início, a identidade cultural das personagens estava condicionada às crenças do jarê e ao sistema opressivo da fazenda, mas, com o desenvolver da trama, essa identidade começa a ser modificada por dois motivos: a influência do conhecimento institucional, por meio de Bibiana e Severo, e a suspensão das celebrações do jarê após o falecimento de Zeca Chapéu Grande.

Ainda a respeito da carga semântica que a chuva tem para as personagens de Água Negra, é importante observar que ela reaparece de forma ressignificada na última parte da obra. A encantada Santa Rita Pescadeira, ao ver Severo ensanguentado, transforma-se em uma fina chuva para tentar reanimá-lo: “entrei por sua boca para lavar o sangue que escorreu. Me dividi nos ombros, cabeças e costas dos que rodeavam marido e mulher no chão [...]. Levaram Severo para a cidade, mas não houve tempo para salvá-lo. Em Água Negra correu um rio de sangue” (Vieira Junior, 2019, p. 207). Aqui, a chuva se reconfigura como um ato de solidariedade e afago da encantada. É interessante notar que até a intensidade da chuva sinaliza algo diferente na obra. Em *Água funda*, o temporal indicava que o moço do Limoeiro não era um bom sujeito; em *Torto arado*, a chuva fina é um ato de cuidado e consolo para com as personagens feridas física e emocionalmente.

Ao falar que correu um rio de sangue da personagem Severo, a encantada Santa Rita Pescadeira também relata inúmeras violências das quais negros e trabalhadores eram alvo desde a escravatura. Nesse sentido, mais do que fazer o uso da hipérbole, o rio de sangue é uma referência ao extermínio de um determinado grupo e não de uma personagem isolada:

Vi senhores enforcarem seus escravos como castigo. Cortarem suas mãos no garimpo por roubarem um diamante. Acudi uma mulher que incendiou o próprio corpo por não querer ser mais cativa de seu senhor. Mulheres que retiravam seus

filhos ainda no ventre para que não nascessem escravos [...]. Outro fez do corpo de seu escravo um reparo para o barco imprestável em que navegava. Entrava água na embarcação. O barco chegou ao seu destino com o homem afogado (Vieira Junior, 2019, p. 207).

O rio de sangue que corre de Severo, e que nomeia a última parte do romance, nos mostra que as águas, em *Torto arado*, estão fortemente ligadas à ancestralidade, às lutas e aos segredos das personagens. A ideia do rio de sangue também é posta como uma metáfora do sofrimento coletivo das personagens subalternizadas: “sofrer, esse sentimento difícil de exprimir e rejeitado por todos, mas que a unia de forma irremediável a todo seu povo. O sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra” (Vieira Junior, 2019, p. 247). Embora esse rio possa indicar o início de uma mudança, essa perspectiva não deixa de ser problemática, pois a forma como essa mudança ocorre é por meio de violências extremas: dois assassinatos, ameaças, silenciamentos. Neste sentido, as águas de Água Negra (o sistema de opressão) se assemelham às de Olhos D’Água: turva-se a superfície, mas sua profundidade e perigo continuam os mesmos.

Essa contrariedade pode passar despercebida por dois motivos. Primeiro, o escritor escolhe uma figura sobrenatural para solucionar os problemas das protagonistas. Logo, as protagonistas “não teriam culpa” da sucessão dos acontecimentos, já que eles foram praticados sob a influência e a força de uma entidade. O segundo aspecto é o ponto de vista da narrativa. Nos dois primeiros capítulos temos acesso ao ponto de vista das irmãs (protagonistas e vítimas do sistema). No último capítulo, o ponto de vista é o da entidade, que estava caindo no esquecimento por não celebrarem mais o jarê. É evidente, portanto, que o relato das três narradoras de *Torto arado* é moldado e atravessado por suas experiências e percepções enquanto protagonistas e vítimas da história, fazendo com que essa sucessão de violências praticadas por elas e seus familiares seja figurada como uma espécie de justiça social, e não como a reprodução dos mesmos mecanismos de silenciamento e violência empregados por seus opressores.

Ao discutir os significados das águas em diferentes culturas, Chevalier e Gheerbrant (2006) mostram que as águas possuem um caráter dual: “todavia, a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irreduzíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (2006, p. 16). No *corpus*, a água também é perpassada pela ideia de morte, tanto física como metafórica, uma vez que as mortes físicas das personagens Salomão e Tobias, e a morte metafórica de Joca (a loucura), estão ligadas às entidades que

vivem nas águas dos espaços ficcionais onde estão inseridas. Por fim, Chevalier e Gheerbrant resumem as simbologias das águas em três: “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (2006, p. 15).

Diante da discussão acima, pode-se dizer que a simbologia das águas nos romances em análise se resume à fala de Chevalier e Gheerbrant. Além de Santa Rita Pescadeira estar ligada às águas por uma perspectiva mais cultural relacionada ao jarê como prática religiosa e à região da Chapada da Diamantina, e a Mãe de Ouro ligar-se, sob uma ótica mais popular e folclórica, à cultura caipira e ao Vale do Paraíba, a presença e a interferência dessas entidades “aquáticas” estão relacionadas à vida, à morte e ao recomeço das personagens, ou seja, aos sentidos que Chevalier e Gheerbrant (2006) atribuíram às águas, como veremos na próxima seção.

3.3 FIGURAS MÍSTICAS DO IMAGINÁRIO CULTURAL DO *CORPUS*

Como vimos no segundo capítulo, Alfredo Bosi (1992) e Stuart Hall (2016, 2024) encaram a cultura não só como um modo de vida, trabalho e crença, mas como um mecanismo que influencia e contribui diretamente para a construção da identidade e do caráter dos indivíduos. De acordo com Hall (2016), a cultura, além de criar um senso de pertencimento e de se conectar aos sentimentos dos sujeitos, regula suas práticas e condutas sociais. Para o teórico, a cultura não vai ser o agrupamento de objetos produzidos por artistas ou intelectuais, mas o conjunto de práticas e significados culturais que são compartilhados entre os indivíduos, e é justamente o compartilhamento dessas ideias que faz com que duas ou mais pessoas pertençam a um mesmo grupo cultural. Esses códigos culturais seriam, nas palavras de Bosi (1992), os modos de viver que caracterizam a cultura popular: o modo de crer, vestir-se, amar, plantar, chorar e tudo o que diz respeito ao modo de vida, organização e cuidados desses sujeitos.

A respeito do *corpus* da pesquisa, é possível perceber que as personagens se organizam e regulam suas vidas de acordo com as práticas culturais e sociais específicas a cada espaço. *Água funda* não só ambienta e resguarda elementos e práticas comuns à cultura caipira, como também imprime esse jeito de ser no vocabulário e no modo de contar os causos. Já em *Torto arado*, a cultura e o modo de se organizar socialmente são influenciados pelas práticas do jarê e pelo sistema subalterno na fazenda. As personagens Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira (que resguardam aspectos folclóricos, regionais e religiosos de cada

espaço) são peças essenciais na construção da identidade individual e coletiva das personagens que tecem as duas ficções. Ambas as figuras não só influenciam na construção identitária, mas igualmente interferem, de modo direto, no desenvolvimento e desfecho das tramas.

A influência que ambas exercem nas narrativas é tão visível que, além de ajudar a organizar e a caracterizar, social e culturalmente as demais personagens, elas são encaradas como figuras sobrenaturais de grande poder, as quais não podem, em hipótese alguma, ser desafiadas ou desrespeitadas. Infringir essa ordem cultural e mística leva a consequências trágicas e irreparáveis não apenas para quem as desrespeitam, mas, também para seus familiares. A loucura da personagem Joca e a morte de Tobias, ao ultrajarem a Mãe de Ouro e a Santa Rita Pescadeira, foram algumas dessas consequências. Essas entidades representam o símbolo cultural dos espaços onde estão inseridas e influenciam na construção identitária, nas práticas cotidianas das demais personagens e nos principais acontecimentos da trama, tornando necessária uma análise sobre cada uma delas e suas condutas nas tramas.

3.3.1 Mãe de Ouro

De acordo com Câmara Cascudo (1983), em *Geografia dos mitos brasileiros*, as figuras míticas do folclore brasileiro se organizam em dois grupos: os mitos primitivos – Caipora, Saci-pererê, Curupira – e os mitos secundários e locais – como é o caso da Mãe de Ouro, a ser analisada neste segmento. Segundo o pesquisador, aquele primeiro grupo de figuras inclui mitos-gerais e de origem indígena, enquanto o segundo abrange mitos europeus que acabaram se diversificando durante o processo de colonização do Brasil. Porquanto a Mãe de Ouro ser um mito de origem europeia moldado pela colonização, mais do que residir no fundo das águas e proteger as riquezas naturais, sobretudo o ouro, essa figura se relaciona ao processo de extração do ouro e outros minérios durante a colonização do Brasil, especialmente na região Sul e no estado de Minas Gerais.

Em *Água funda* (2018), essa figura se caracteriza como o maior símbolo cultural, folclórico e místico da fazenda Olhos D'Água. A crença nela, bem como nas forças e mistérios sobrenaturais como um todo, faz-se presente desde a epígrafe do romance e perpassa todo o enredo por meio dos agouros, maus-olhados, pragas e pressentimentos sentidos pelas personagens a todo instante na trama. No entanto, como bem pontua Candido (1946, 2018), essa força sobrenatural se apresenta de maneira indeterminada na primeira parte do romance, mas se consuma de forma pujante na segunda metade da narrativa, quando a

personagem Joca enlouquece e larga a família para se tornar andarilho em virtude das aparições da Mãe de Ouro. Essa figura sobrenatural não só influencia e ajuda na construção identitária pessoal e coletiva das personagens de Olhos D'Água, regulando suas práticas cotidianas, como é responsável pelo andamento e desfecho da trama.

Como mencionado, a Mãe de Ouro é uma figura essencial na formação de Olhos D'Água e de seus indivíduos. Além de ser uma figura responsável pela proteção dos tesouros naturais, Câmara Cascudo (1983, 2012) e André (2006) afirmam que ela, assim como outras do folclore brasileiro, é ambivalente: ao mesmo tempo em que se configura como uma guardiã da natureza, também persegue e seduz os indivíduos, tal qual uma sereia, levando-os à autodestruição após largarem tudo o que têm para segui-la (André, 2006). É justamente isso o que acontece com a personagem Joca, que, segundo o narrador, ao ultrajá-la, passa a ser perseguido por ela.

Essa figura torna-se ambivalente não apenas pelas ações ora positivas, ora negativas, mas, também, por suas características em comum com figuras lendárias do folclore brasileiro, como o Boitatá e a Sereia. Similar a essas figuras, a Mãe de Ouro exerce o papel de guardiã da natureza e, assim como elas, também faz travessuras àqueles que não preservam esses bens e/ou que desrespeitam ou debocham de sua existência. Dentre as similaridades, está a forma como ela aparece e se locomove na trama: “quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita, que parece fogo, arriscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, vermelho no ar. Depois alguns. Eu já vi. Vi com estes olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se muda de Olhos D'Água” (Guimarães, 2018, p. 115). Segundo Câmara Cascudo (2012), há muitas versões sobre o Boitatá, mas há duas versões muito similares à da personagem em análise: o Boitatá como um facho de luz cintilante que perseguiu os nativos, e o Boitatá como uma cobra de fogo que tinha como missão proteger os campos dos sujeitos que tentavam incendiá-los.

Antes de se tornar completamente louco, percebe-se que Joca começa a apresentar cegueiras momentâneas, pensamentos desordenados e a ouvir vozes todas as vezes em que ele sentia a aproximação da Mãe de Ouro. É como se Joca passasse por uma espécie de transe ou de encantamento, semelhante aos que as Sereias faziam: “era a Mãe de Ouro que estava me perseguindo. Eu estava vendo (meu Deus) que tinha de largar tudo o que gostava, que tinha de deixar Curiango e atender o chamado dela” (Guimarães, 2018, p. 116). Contudo, em vez de ser atraído para o fundo do mar, Joca é levado à loucura, que o faz abandonar tudo e a se tornar andarilho. Essa trajetória é uma espécie de expurgação por ter insultado a entidade. É

interessante pontuar isso, pois “no Brasil, em maioria absoluta das informações, o boitatá é uma alma-penada, *purgando os pecados*” (Cascudo, 2012, p. 119, grifos do autor).

Junto a essa entidade, outra personagem essencial ao desenvolvimento da obra é Curiango. Apesar de ser comparada à doçura do mel da abelha jati, todas as outras descrições sobre a personagem são muito enigmáticas e ambíguas, sobretudo no que diz respeito aos seus olhos e ao seu corpo. Para Joca, Curiango “tinha um corpo com jeito de água corrente, virando curva em remanso sereno, ou de cobra que se balanceia para dar o bote” (Guimarães, 2018, p. 69). O olhar dessa moça é como o fruto proibido que acaba por despertar a sina de Joca que o leva à autodestruição. Além disso, as águas são um elemento ambivalente; então, de água corrente que se faz curva no remanso sereno pode-se esperar que a presença dessa personagem cause uma reviravolta na vida de Joca, que, até aquele momento, aparentava viver tranquilamente. Mais do que uma reviravolta, “os rios podem ser correntes benéficas ou dar abrigo a monstros. As águas agitadas significam o mal, a desordem” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 19). A presença de Curiango não só desencadeia a desordem de Joca, como se assemelha à Mãe de Ouro, criatura que vivia nas águas correntes da região e que, segundo Joca, passou a persegui-lo assim que ele conheceu Curiango.

À medida que a narrativa avança, a ambiguidade em torno de Curiango vai se intensificando, pois Joca relata que ela possuía uma espécie de força enigmática que a diferenciava das mulheres comuns e o atraía. Contudo, ao descrever essa força, bem como a atração que Curiango despertava nele, percebe-se que Joca não se refere a uma atração em um sentido sexual, mas a algo beirando à hipnose ou ao encantamento:

Não é dizer que seja bonita de admirar. Nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arre pia, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não têm.

Não está nos olhos, não está nas curvas, não está nela e não está em nós. É como o calor, mas um calor que vem dela e ela não sente, e toma conta do sentido de quem olha e de quem está perto (Guimarães, 2018, p. 61).

Essa descrição aproxima ainda mais a imagem de Curiango da Mãe de Ouro, pois, quando Joca conhece Curiango e sofre o primeiro ataque durante um baile de casamento, ele só é encontrado no dia seguinte, em uma ribanceira, sem se lembrar de nada, ou melhor, “só se lembrava que tinha corrido, cego, no meio da escuridão, e que Curiango vinha correndo atrás com aqueles olhos de jaguatirica” (Guimarães, 2018, p. 70). Contudo, quando Joca relata esse acontecimento, as outras personagens que estavam na festa lhe dizem a mesma coisa: Curiango só saiu de lá quando a festa acabou, ou seja, ela não saiu correndo atrás de você durante a festa. Além de falar que Curiango irradiava uma espécie de calor e tinha o olhar de

onça, é interessante notar que Joca diz que a Mãe de Ouro “é alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando” (Guimarães, 2018, p. 131). Ambas as personagens possuem um olhar que se assemelham pela voracidade.

Após o episódio do baile, Joca recorre a uma benzedeira para retirar aquilo que passou a considerar um mau-olhado ou feitiço de Curiango. Passados alguns dias, ele deixa de acreditar que ela havia colocado mau-olhado nele, acreditando que aquilo fosse somente sangue-novo,³² embora ele sentisse que Curiango mexesse com o sangue dele de alguma forma. Mesmo Joca desconsiderando a possibilidade de feitiço de Curiango e casando-se com ela, é importante observar que essa perspectiva de uma força superior que agita ou altera de alguma maneira seu sangue é resgatada pelo próprio Joca, mas em relação à Mãe de Ouro, quando suas crises se intensificam por conta das aparições da divindade: “era a Mãe de Ouro que estava me perseguindo [...]. Agora eu sabia! ‘Aquilo’ estava no meu sangue. A Mãe de Ouro tinha vertido veneno no meu sangue” (Guimarães, 2018, p. 116).

Ao pensarmos nessas descrições ambíguas feitas a respeito de Curiango, junto ao fato de as aparições da Mãe de Ouro ocorrerem a partir do momento em que Joca a conhece e se intensificam quando ele casa-se com aquela, é inevitável não se questionar: seria Curiango a própria Mãe de Ouro? Em caso negativo, ela teria, tal qual a Santa Rita Pescadeira, em *Torto arado*, possuído o corpo de Curiango, e por isso apenas Joca conseguia ver a entidade, já que as aparições só se davam em sua companhia? Ao descrever a estranheza do olhar de Curiango, lembrar que seu olhar é posto como o estopim dos ataques de Joca e que seu corpo é comparado a uma cobra querendo dar o bote, descrição intrigante e similar à do olhar do moço que arruinou a vida de Sinhá Carolina, é possível perguntar, ainda: seria Curiango traiçoeira igual à cobra e ao rapaz do Limoeiro?

Essa ambiguidade com a qual o narrador constrói a imagem de Curiango e que, em alguns momentos, leva o leitor a cogitar se ela mesma não seria a Mãe de Ouro, torna-se ainda mais contundente ao analisarmos o significado do nome Curiango. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2006), Curiango, ou engole-vento, é uma espécie de pássaro ferreiro, pois “[...] seu grito é comparado ao choque do martelo contra a bigorna. O engole-vento é, efetivamente, o padroeiro dos ferreiros e forja os machados do trovão. A perícia na arte da forja se obtém sonhando com um engole-vento” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 373).³³ Essa relação entre o

³² Segundo o Dicionário Aurélio, sangue-novo é a “designação comum a certas erupções cutâneas” (Ferreira, 2004, p. 1800), ou seja, vermelhidão, coceira e bolhas na pele.

³³ De acordo com o *Léxico Tupi-Português: com aditamento de vocábulos de outras procedências indígenas*, “Curiango ou curiangu. Pássaro noturno, de voo rasteiro (*curi* = ligeiro, rápido + *ang* = sombra + *ú* = preto,

nome Curiango, a forja do ferro e o trovão é bastante interessante à nossa análise, dado que a personagem Joca geralmente dizia sentir a presença da Mãe de Ouro se aproximando justamente nos momentos de chuva ou de formação das tempestades:

Curiango via dentro dos olhos dele aquela ânsia. Parecia animal preso, encurralado.
 - Você tem alguma coisa...
 - Não.
 - Tem. Eu estou vendo. Eu...
 - Curiango!
 Calavam-se. A tempestade estava se formando, sentiam o mormaço, viam as nuvens, e não sabiam para onde fugir. Até que um dia ele contou:
 - É ela outra vez, Curiango (Guimarães, 2028, p. 163).

Essa ideia de a Mãe de Ouro aparecer apenas em dias chuvosos nos mostra que a chuva, como já discutido anteriormente, está associada à vida, à morte, ao mistério, ao agravamento de doenças, entre outros significados. No trecho acima, além de anunciar a presença de figuras sobrenaturais, a água também se configura como um sinal de alerta e perigo aos moradores da comunidade, pois, na mesma noite em que o capataz do Limoeiro chegou à fazenda de Sinhá, caiu um temporal como não ocorria há anos. Depois, quando a chuva foi diminuindo, “só ficou um vento assim como uivo de alma penada: zzzzzz. E dava aquelas guascadas no canavial: lept. Porteira batia sem ninguém pôr a mão. Aaaaaai! Pam! Cada gemido feio de deixar o cabelo da gente em pé. Mas Sinhá não entendeu o aviso e o moço ficou” (Guimarães, 2018, p. 46). Tanto a chuva como o alarido que o cachorro Biguá fez quando o capataz chegou a Olhos D’Água são encarados pelo narrador como sinais de que esse homem não era um bom indivíduo. Contudo, Sinhá Carolina não se dá conta do olhar do moço, tampouco dos sinais externos, como o bater da porteira ou a tempestade, pois ela estava enleada pelo olhar de sedução do moço. Seu olhar de apaixonada não permite perceber o que as outras personagens viam.

Além do misticismo que se faz presente até no alarido do cachorro, é interessante observar que o nome Biguá, de acordo com o Dicionário Aurélio (2004), é uma espécie de corvo-marinho com penugem escura. Ao mencionar a palavra corvo, um dos primeiros significados associados à presença desse pássaro é o de mau agouro e tragédia (Chevalier; Gheerbrant, 2006). Nesse sentido, tanto o significado do nome do cachorro como o seu alarido eram um forte sinal de que aquele sujeito não era uma boa figura, pois o Biguá era

negro, escuro); sombra escura e ligeira, alusão provável, diz *A. L. de Oliveira*, ao seu voo rápido. A ave é ainda conhecida por vários nome [sic] como: *noitibó*, mede-léguas, engole-vento, etc” (Domenico, 2008, p. 307).

[...] um fuça-fuça de marca maior, que lambia lampeiro tudo quanto chegasse aqui, pegou a latir, a latir, que foi um despropósito. ‘Quieto, Biguá! Quieto!’ E ele latindo. ‘Passa fora, cachorro ordinário. Que barulheira é essa, fora de tempo?’ Passa! Nenhum de nós desconfiou daquela ojeriza. O Tonho e o Biguá estavam pressentindo ou vendo coisas. Os olhos deles tinham outro poder, que os de nós, pecadores, não tinham. Viam mais. Criança e cachorro nunca se enganam (Guimarães, 2018, p. 44).

Esse trecho traz dois pontos importantes: o misticismo e a perspectiva do olhar. Como já expusemos aqui, o olhar é apresentado de forma multifacetada em *Água funda*. Tem-se o olhar misterioso do moço do Limoeiro, o olhar apaixonado de Sinhá, o olhar esquisito de Joca, o olhar de jaguatirica de Curiango, o olhar fuzilante da Mãe de Ouro e o olhar do narrador sobre as personagens e os acontecimentos da trama.

Contudo, o trecho acima chama atenção, ainda, para a diferença entre ver e olhar. Segundo Sérgio Cardoso (1988), ver é um ato ingênuo, espontâneo e descritivo; enquanto isso, o olhar é algo mais metódico, relacionado às intenções e ao caráter dos sujeitos.³⁴ A personagem Sinhá, apaixonada, só conseguia ver, mas não olhar aqueles olhos miúdos, como o de cobra, aqueles olhos “a mo'que dizia: ‘Eu olho vocês, mas aqui dentro, ninguém olha’” (Guimarães, 2018, p. 45). O olhar de cobra que esse moço parecia ter e o olhar enigmático de Curiango são dois elementos ambíguos e extremamente importantes para a trama, sobretudo para a construção do misticismo da narrativa.

Em relação à discussão sobre a ambiguidade e a possibilidade de a personagem Curiango ser a Mãe de Ouro, é interessante observar a comparação que o narrador faz dessa personagem na primeira frase do romance: “se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem” (Guimarães, 2018, p. 17). À primeira vista, essa comparação pode ser encarada como sinônimo de doçura e paciência da personagem. Contudo, “por causa de seu mel e de seu ferrão a abelha é considerada o emblema do Cristo: por um lado, Sua doçura e Sua misericórdia, e por outro, o exercício de Sua justiça na qualidade de Cristo-juiz” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 4). Comparar Curiango ao mel da abelha jati só intensifica ainda mais a ambiguidade a respeito da personagem, uma vez que a Mãe de Ouro também é uma figura ambivalente: é guardiã da natureza, mas castiga quem a desrespeita, ou seja, ela é como uma justiceira. Nesse sentido, percebe-se que o narrador constrói, de forma deliberada, um jogo simbólico em torno dessas duas personagens.

³⁴ “Com o olhar é diferente. Ele remete, de imediato, à atividade e às virtudes dos sujeitos [...]. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto [...] no olhar – que deixa sempre aflorar uma certa intenção, trai sempre um certo urdimento, algum cálculo ou malícia – as marcas do artifício sublinham a atuação e poderes do sujeito. Logo, portanto, reservamos - é o que fazemos habitualmente - um para a visão involuntária, e outro para o ver deliberado - premeditado ou simplesmente intencional [...]” (Cardoso, 1988, p. 348).

Além de ser símbolo de sabedoria, realeza e imortalidade da alma, ela é “símbolo da alma, a abelha é por vezes identificada com Deméter na religião grega, em que pode simbolizar a alma descida aos infernos; ou então, ao contrário, materializar a alma saindo do corpo” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 3). É interessante pensar nessa alma descida ao inferno porque a única descrição que Joca faz sobre a Mãe de Ouro é da entidade como uma mulher com jeito de santa, de olhar fuzilante, vestida de amarelo e segurando algo na mão. Tal descrição faz lembrar mais a imagem de um demônio do que a de uma santa. Além disso, a cor amarela pode estar associada ao divino, à eternidade, à renovação, à fertilidade, à realeza e à traição. O amarelo, segundo Chevalier e Gheerbrant, é “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores [...]” (2006, p. 40). Em suma, os sentidos atribuídos à abelha, à Mãe de Ouro e ao amarelo se encontram de alguma forma.

No capítulo final de *Água funda*, o narrador faz um balanço das fatalidades ou, para os que acreditam, a consumação da praga rogada pelo aliciador à comunidade. O primeiro foi o cachorro Biguá, morto por dentada de onça. O segundo foi Inácio Bugre, morto por uma cobra urutu. O terceiro foi Santana, morto a tiros em uma discussão por conta de gado. O quarto foi Antônio Olímpio, encarcerado por cometer feminicídio contra sua esposa Cecília. O quinto foi Pais, que perdeu o emprego e foi embora sem nada. O sexto foi Luís Rosa, que se tornou um alcoólatra. O sétimo foi Bebiano, morto em um acidente nas caldeiras da usina um dia após trocar de posto com Joca. O oitavo foi Joca, ao enlouquecer,³⁵ e a nona foi Curiango.³⁶ Tendo em vista que o número nove pode significar o fim de um ciclo e o início de um outro,³⁷ e que a praga se encerra justamente com a personagem Curiango, podemos entender que esse número, na trama, pode significar o fim do ciclo da praga, do perecimento de Curiango e um novo ciclo para Olhos D’Água.

Embora o narrador compare o corpo de Curiango novamente às águas correntes, fazendo-nos lembrar da ambiguidade sobre a identidade dessa personagem e da possibilidade

³⁵ Embora o narrador afirme que a loucura de Joca se deu em decorrência do insulto que a personagem fez à Mãe de Ouro, ele também encara esse acontecimento como consequência da praga, pois ao fazer o balanço de todas as personagens atingidas por ela, no último capítulo da obra, ele inclui o nome de Joca entre as demais.

³⁶ Pois “enquanto o pai foi vivo, foi um cabresto para ela, mas depois que morreu...Não pode contar com o marido [...]. Tudo no diacho dessa mulher faz a gente lembrar de correnteza. Tem o andar bamboleado e macio de veio d’água” (Guimarães, 2018, p. 181).

³⁷ “Sendo o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a idéia [sic] de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; idéias [sic] cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo” (Chevalier; Gheerbrant, 2006, p. 644).

de ela ser a Mãe de Ouro, o narrador acaba concluindo que ela é apenas mais uma vítima da praga: “agora que fechou a volta, a praga pode subir a serra, atrás de quem a rogou. A troca de que tudo isso aconteceu, não sei. E é um pecado Curiango estar pagando o que não fez. Ê mundo errado!” (Guimarães, 2018, p. 181).³⁸ Ao ser posta como umas das vítimas da praga, a hipótese de que ela poderia ser a Mãe de Ouro se torna inviável.

Outro detalhe a indicar que Curiango não é a Mãe de Ouro é o sofrimento que a personagem demonstra à medida que as crises do esposo vão se intensificando: “os olhos dele estavam tão esquisitos que tive vontade de chorar. Como olhos de defunto. Tinham alguma coisa que obrigava a gente a lembrar que eram vivos. Como olhos de cego, desses cegos de gota serena. Limpos, escuros, fundos, mas vazios, vazios, vazios...” (Guimarães, 2018, p. 132). Essa aflição por conta do estado de Joca torna-se tão intensa que Curiango, que antes não acreditava em encosto, procura uma sessão espírita com a expectativa de curar o esposo, sem falar nas promessas e remédios que ela já havia feito. Nesse sentido, seria contraditório pensar que ambas seriam uma só, pois todas essas ações teriam efeitos contra ela mesma. Sua perseverança e paciência em curar Joca se assemelha, em certa medida, ao trabalho duro e resignado das abelhas. Sendo esse, talvez, um dos motivos pelos quais o narrador comparou Curiango ao mel da abelha jati nas primeiras linhas do romance.

A aflição e todas as ações que Curiango faz para tentar curar Joca se configuram como uma outra forma de olhar. Em “Fenomenologia do olhar” (1988), Alfredo Bosi discute sobre diferentes perspectivas sobre o olhar, que, para ele, é “preche de significações” e intenções. De forma similar à discussão de Sérgio Cardoso (1988), Alfredo Bosi também discute sobre a diferença entre o ato de ver e de olhar. Para Bosi (1988), ver se restringe ao ato de olhar realizado pelo órgão humano, o olho. Enquanto isso, o olhar está ligado à percepção e à busca para se enxergar o que está além da superfície. Para ele, o olhar dos indivíduos acaba se tornando uma espécie de espelho da interioridade dos sujeitos, sendo capaz de revelar suas intenções e caráter. A forma como determinado sujeito olha determinadas coisas ou pessoas revela tanto do sujeito que está sendo olhado como de si próprio. Assim:

Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o ‘real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, *zelar*, *guardar*, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano *guardare* e o francês *regarder* se traduzem precisamente por ‘olhar’ (Bosi, 1988, p. 78, grifos do autor).

³⁸ Diante dos nomes de todas as personagens atingidas pela praga, pode-se considerar que, além de Curiango, a personagem Inácio Bugre também pagou pelo que não fez, pois, diferente das demais, Inácio não participou do levante contra o aliciador. Pelo contrário, foi ele quem afastou os que agrediam o homem e indicou o caminho de saída da fazenda.

Talvez tenha sido esse olhar de zelo e atenção demonstrado por Curiango que tenha feito com que o narrador descrevesse o olhar dela de maneira distinta nas linhas finais da obra, extremamente diferente da descrição que Joca fizera do olhar da Mãe de Ouro. Enquanto o primeiro é descrito poeticamente como um olhar brilhante feito jabuticaba madura e molhada, o segundo é descrito de maneira contraditória e, até mesmo, assustadora. Ao dizer que a entidade parecia uma santa e tinha olhos fuzilando, além de ser algo contrário à imagem cultural que normalmente se atribui a uma santa, remete-nos à ideia de fogo e à cor vermelha, geralmente associadas à figura do demônio e do inferno, personagem muito presente em outras obras de Ruth Guimarães.³⁹ Nesse sentido, conclui-se que todas essas descrições sobre seu olhar correspondem, mais uma vez, à forma como Ruth Guimarães constrói e desconstrói as personagens ao longo da trama. Além disso, toda essa discussão nos mostra que, diferentemente do capataz do Limoeiro, o olhar de Curiango não escondia más intenções, não escondia um mau caráter e revela que a personagem também não planejava prejudicar Joca.

Essa ambiguidade com a qual ambas as personagens vão sendo construídas e desconstruídas pode ser, também, fruto da leitura que o narrador faz da história ou do seu próprio limite de conhecimento sobre esses acontecimentos da trama. Essa falta de conhecimento, especialmente sobre a Mãe de Ouro, se dá porque essa figura sobrenatural é apresentada pela perspectiva da personagem Joca, que, apesar de afirmar ser perseguido por ela, limita sua descrição sobre a entidade como uma figura com jeito de santa e olhar fuzilante.⁴⁰ Nesse sentido, ao observarmos que há poucas informações sobre a Mãe de Ouro (além de não serem muito confiáveis, já que Joca não estava bem mentalmente), e vemos que a personagem Curiango demonstra sofrimento e busca alternativas para curar Joca, a possibilidade de Curiango ter sido possuída pela Mãe de Ouro também se torna inviável. Outro ponto que reforça essa impossibilidade é o fato de alguns moradores da fazenda afirmarem já ter visto a Mãe de Ouro, mas nenhum deles insinua qualquer relação ou suspeita envolvendo a entidade e Curiango.

³⁹ Além de a obra *Lendas e fábulas do Brasil* (1972) ter a figura do diabo como protagonista de alguns de seus contos, Ruth Guimarães fez uma longa pesquisa folclórica acerca do medo, do inferno e do diabo, resultando na obra *Os filhos do medo* (1950). Foi justamente esse trabalho que rendeu à escritora um verbete na *Encyclopédie Française de la Pléiade*, sendo Ruth Guimarães a única escritora latino-americana a ser citada na enciclopédia francesa (Botelho; Botelho, 2022).

⁴⁰ Outra questão que também pode influenciar na ambiguidade e na falta de informações sobre as personagens ou sobre os acontecimentos da trama é o fato de a narrativa já começar no meio de uma conversa entre o narrador e o moço (o interlocutor não identificado), podendo o leitor subentender que algumas informações já haviam sido relatadas no início da conversa e que por isso não foram mencionadas depois que a narrativa começou a ser narrada.

Ainda que a ambiguidade e a estranheza sejam traços com os quais o narrador desenha o olhar de Curiango, é interessante observar que o olhar da mesma também se configura como um olhar de ciúmes. O olhar cioso e inventivo do sujeito ciumento, como diz Bosi (1988), são refletidos nos olhos de Curiango quando ela ainda não namorava Joca, mas já possuía interesse nele: “Curiango ia descendo naquele balanceado sereno, quando deu com o casal. Parou. Parou e olhou, fascinada, feito passarinho perto de cobra. Mariana devolveu o olhar, meio de lado, mediu bem, e: - Nunca me viu, moça” (Guimarães, 2018, p. 90). A representação do ciúme e da confusão diferencia ainda mais a imagem de ambas as personagens, Curiango e Mãe de Ouro, enfraquecendo a hipótese de ambas serem uma só.

Embora seja uma figura essencial na construção, na condução e no desfecho da narrativa, a presença da Mãe de Ouro é extremamente sugestiva, ambígua e não permite ao leitor identificar sua presença e ação de forma mais concreta ou direta em qualquer momento da trama, como acontece com a entidade de *Torto arado*. Apesar de não estar vinculada a nenhuma religião no romance, a Mãe de Ouro se configura como uma personagem sobrenatural quase sacra no imaginário das personagens e é indispensável à construção da identidade cultural de Olhos D'Água. Considerando que os códigos culturais organizam a mente e regulam as condutas individuais dos sujeitos (Hall, 2016), pode-se dizer que a Mãe de Ouro é o código que rege as condutas das demais personagens, influenciando diretamente na construção da identidade individual, coletiva e cultural das outras personagens e do espaço diegético onde se passa a narrativa.

3.3.2 Santa Rita Pescadeira

Enquanto a Mãe de Ouro é uma figura folclórica comum da cultura popular da região Sul do Brasil e do estado de Minas Gerais, Santa Rita Pescadeira é uma entidade cultuada no jarê, religião de matriz africana praticada exclusivamente na Chapada da Diamantina, Bahia. Essa encantada, além de narrar a terceira parte do romance, é uma personagem essencial e decisiva na construção e no desenlace da obra, sobretudo na luta e resistência das protagonistas contra o sistema de semiescravidão da fazenda Água Negra. A entidade e o jarê não só ajudam na cura dos males do corpo e do espírito, como ajudam as personagens a resistirem e combaterem os ciclos de violências geracionais e a se reapropriarem das próprias vozes e dos espaços que ocupavam e cuidavam há anos. Além de religião, o jarê representa a identidade coletiva e regula as práticas cotidianas que compõem a cultura popular da fazenda (Bosi, 1992; Hall, 2016).

Os principais acontecimentos e reviravoltas da trama estão diretamente ligados à Santa Rita Pescadeira. Graças à sua onipresença e onisciência, a encantada sabe de todos os acontecimentos que ocorrem na fazenda Água Negra e interfere diretamente em alguns deles. Sua presença e interferência se divide em dois planos: “[...] no primeiro, ela expressa o caráter de resistência de forças ancestrais a partir de sua atuação na Fazenda Água Negra, e; no segundo, dá-se a libertação da comunidade, plasmada no desfecho do relato” (Pereira; Silva, 2023, p. 443). Além de unir as personagens e ajudar no cuidado físico e espiritual delas, “Santa Rita Pescadeira desempenha, junto aos outros encantados: a luz, o brilho, o abrigo, o consolo e, às vezes, a única forma de manter-se esperançoso no caos da vida” (Pereira; Silva, 2023, p. 460). Ou seja, o jarê e a encantada eram os únicos suportes que ajudavam as personagens a resistirem diante das violências e a continuarem tendo esperança. Com o desenvolver do enredo, a presença e a interferência dessa encantada passam a ser mais frequentes, visíveis, decisivas e essenciais ao processo de libertação física e ideológica na fazenda Água Negra:

Além disso, o jarê se torna a primeira ponte para o diálogo e negociação entre os trabalhadores e o homem branco, quando Zeca Chapéu Grande, por meio de seus conhecimentos enquanto curador de jarê, restaura a saúde do filho do prefeito e pede para que se construa a primeira escola na fazenda, ao invés de receber qualquer remuneração em benefício próprio pelo serviço ofertado. É por meio da religião e da cultura iletrada e popular, enquanto modo de vida, como afirma Bosi (1992), que as novas gerações de Água Negra passam a ter o primeiro acesso à educação escolar (Cardoso, 2023, p. 33).

A primeira interferência importante dessa encantada se dá em uma das celebrações de jarê na casa de Zeca Chapéu Grande. Diferentemente da Mãe de Ouro, que é figurada de forma mais sugestiva, não fala, tampouco narra o romance, a presença de Santa Rita Pescadeira, em *Torto arado*, se dá de forma clara nos ambientes em que estava. Além de dançar e lançar redes ao ar – por isso o nome Santa Rita Pescadeira –, a encantada, ao tomar posse do corpo da personagem Miúda, ainda se apresentou verbalmente aos fiéis, que a viam pela primeira vez naquele jarê: “foi naquele período [...] que apareceu uma misteriosa encantada, de quem nunca havíamos ouvido falar [...]. *Quando ela se anunciou como Santa Rita Pescadeira*, os tambores silenciaram e uma comoção tomou conta dos presentes” (Vieira Junior, 2019, p. 80, grifos nossos). Após dançar e se identificar, a encantada se dirige à Bibiana e transmite seu recado.

Naquela celebração, além de se manifestar publicamente pela primeira vez, a encantada tinha como propósito entregar um recado de encorajamento à Bibiana. O recado da encantada dizia que ela percorreria o mundo, adquiriria forças, mas que dessas mesmas forças

viria sua derrota. Esse recado, somado a outros problemas que ocorreram em sua casa, encorajam a personagem a fugir com Severo, a fim de buscar melhores condições de vida. Na cidade, além de concluir os estudos e se tornar professora, seu esposo e ela começam a frequentar sindicatos e a adquirir consciência social e política. São justamente essas experiências que os encorajam, quando retornam anos depois a Água Negra, a criar uma associação de trabalhadores e moradores, com o intuito de reivindicar seus direitos e combater o trabalho análogo à escravidão na fazenda. Apesar de dividir opiniões, o movimento iniciado pelo casal começa a despertar a consciência crítica e a indignação de outras personagens que viviam naquele sistema de sujeição e silenciamento coletivo há anos.

A segunda aparição de Santa Rita Pescadeira se dá na segunda parte do romance, narrada por Belonísia. Segundo ela, seu esposo Tobias, cada dia pior, ultrajou a encantada Santa Rita Pescadeira e a desafiou que mostrasse seus poderes durante uma celebração de jarê. Apesar de ser advertido pela curadora do jarê e por outros fiéis que estavam na celebração, ele continuou as ofensas; no mesmo instante, porém, recebeu um recado da própria encantada, o qual só ele pôde ouvir. Pouco depois desse episódio, Tobias simplesmente falece. É interessante notar que, em ambas as aparições, Santa Rita Pescadeira, direta ou indiretamente, objetivava libertar as protagonistas de algum ciclo de silenciamento e violência. Esse aspecto se torna ainda mais evidente nas outras aparições da encantada, na terceira parte do romance, narrada pela própria entidade. Apesar de estarem em contextos diferentes e de se apresentarem de formas distintas no *corpus*, a Mãe de Ouro e a Santa Rita Pescadeira acabam se configurando como figuras sobrenaturais invioláveis. Desrespeitá-las é estar sujeito a trágicas consequências, como foi o caso de Joca e Tobias.

Ao contrário das duas primeiras aparições, que se dá por meio da possessão dos corpos de outras personagens, fazendo com que sua presença seja notada, a terceira manifestação de Santa Rita Pescadeira se dá sob a forma de chuva, conforme relata a própria encantada. Ao ver Severo ensanguentando na frente da casa, a entidade se transforma em uma fina chuva, a fim de socorrê-lo. Mais do que se transformar em chuva, o ato da divindade figura uma outra forma de aparição, poder e interferência na trama. Essa e as aparições seguintes da encantada ocorrem de forma discreta, sendo imperceptíveis às demais personagens. Em nossa perspectiva, essas aparições tornam-se mais discretas porque a encantada buscava evitar chamar a atenção dos familiares de Bibiana e Belonísia, dos trabalhadores e do gerente da fazenda, a fim de impedir que as irmãs fossem punidas após a execução de seu plano.

Depois de se transformar em chuva, Santa Rita Pescadeira reaparece de forma sutil, fazendo do décimo e do décimo primeiro capítulo quase um monólogo reflexivo para as duas

irmãs. Sem indicar a maneira como apareceu para elas, a encantada relembra inúmeras histórias de violência, exploração e silenciamento pelos quais as irmãs e seus ancestrais passaram ao longo dos anos naquela fazenda, “como se, no fundo, a encantada quisesse convencer as irmãs de alguma coisa que seria justificada e respaldada por tudo o que elas já tinham sofrido e que ela estava citando naquele momento” (Cardoso, 2023, p. 37). Enquanto ocorre essa conversação, a encantada se apossa dos corpos das irmãs, que passam a ir à mata, à noite. Segundo a encantada, as irmãs estavam abrindo caminho com as forças das mãos dilaceradas e já estavam prontas para abaterem a caça. De maneira oposta a outras possessões, a encantada se apossa dos corpos das irmãs de maneira discreta, fazendo com que as personagens abram o caminho na floresta sem que ninguém perceba.

Somente no último capítulo Santa Rita Pescadeira declara ter tomado posse dos corpos das irmãs, relatando como preparou o fojo (ao qual se referira como “caminho”) e como executou a captura da onça (a caça citada anteriormente) que estava à solta na fazenda. Além da interferência na condução e no desfecho do romance, a ação da entidade reforça o que já expomos anteriormente: todas as suas aparições são movidas por algum desejo de mudança ou justiça social – encorajar Bibiana, libertar Belonísia do péssimo casamento, libertar os trabalhadores do sistema de exploração da fazenda e fazer justiça à memória de Severo.⁴¹

Ainda a respeito das forças e da influência dos encantados em *Torto arado*, é interessante observar a resolução da história da faca com a qual as protagonistas se ferem. A faca está presente desde o primeiro capítulo, reaparece várias vezes ao longo da narrativa e é alvo de grande mistério por dois motivos: o pano de manchas escuras que a envolvia e o medo que Donana demonstrava para com o objeto. Esse mistério atravessa toda a narrativa e só é revelado por Santa Rita Pescadeira na última parte da obra. Essa revelação só ocorre por conta de sua onisciência, já que era uma figura sobrenatural, sendo a única, além de Donana, a saber a história do objeto. Ao achar a faca de um visitante da fazenda, Donana guarda o artigo a fim de vendê-lo e conseguir dinheiro para comprar algumas coisas para os filhos, pois acreditava que Deus a perdoaria, pois aquelas pessoas lhe deviam muito: “o trabalho que não era remunerado, o sol que ardia impiedoso sobre sua cabeça na lavoura [...]. Naquele inferno chamado Caxangá, o inferno de escravidão [...]. Era sua por merecimento. Certamente, Deus a perdoaria” (Vieira Junior, 2019, p. 236-237).

⁴¹ Essa parece ser uma característica dos encantados, pois Santa Bárbara também se manifesta em uma das celebrações do jarê de Zeca Chapéu Grande para cobrar ao prefeito, que acompanhava a solenidade naquela noite, que cumprisse a promessa de construir uma escola em Água Negra.

Por se afeiçoar ao objeto e não conseguir se desfazer dele, Donana acaba por guarda-lo em sua mala, descobrindo, anos depois, que “Deus não a havia perdoado. Pior, havia ferido a carne de sua carne [...]” (Vieira Junior, 2019, p. 238), ou seja, o acidente das netas com a faca foi um castigo por Donana ter roubado aquele objeto. Essa perspectiva da personagem de que ela havia sido castigada indica que nem mesmo eles, os devotos, estariam isentos das consequências de suas atitudes ou poderiam ir contra os encantados ou àquilo que consideravam moralmente correto. É fundamental destacar esse aspecto, pois, no décimo quinto capítulo da segunda parte da trama, Belonísia relata uma série de interditos que eles e seu pai, já debilitado, ignoraram e quebraram completamente:

No último ano de vida, meu pai foi contra todas as recomendações que havia feito em relação aos interditos próprios do jarê, e que nos eram impostos para os anos bissextos [...]. Naquele ano, porém, ele não falou no interdito, nem falou do risco de morte, nem mesmo do mau agouro que era a quebra das proibições [...] (Vieira Junior, 2019, p. 158).

Além da série de interditos que são ignorados pela família, Belonísia também se recusa a seguir a regra de buscar um novo curador para retirar de sua cabeça a mão do curador que havia morrido, no seu caso, retirar a mão do próprio pai. Em seguida, Belonísia relata que sua mãe começou a beber incontrolavelmente e que aquilo estava acontecendo porque ela ainda não havia retirado a mão de Zeca de sua cabeça. Apesar de relatar as consequências que a mãe teve, Belonísia não menciona qualquer castigo ou consequência por terem descumprido os interditos do ano bissexto ou por não retirarem (ela e Bibiana) a mão do pai. Pelo contrário, Santa Rita Pescadeira se apossa de seus corpos para assassinar Salomão. Assim, pode-se cogitar que as protagonistas não sofreram nenhuma consequência posteriormente porque a encantada pretendia se apossar de seus corpos para executar o que planejava, pois, caso as irmãs sentissem algo e decidissem retirar a mão do pai, talvez isso poderia dificultar a execução do plano, já que a encantada e o jarê não eram mais celebrados na fazenda.

Esse esquecimento da encantada e das tradições do jarê se dá por dois motivos: a falta de celebrações do jarê após o falecimento de Zeca, e a chegada de uma nova religião à fazenda. Até os capítulos finais da trama, a única religião praticada na fazenda era o jarê. Essa nova religião é trazida por Estela, esposa de Salomão, que, junto com um pastor, sai pelas casas dos moradores da fazenda para pregar o evangelho. Ao chegarem à casa de Bibiana e Belonísia, Estela “falou que ali se praticou jarê por muito tempo. Que dona Salu tocava tambor, *mas que agora todos precisavam ouvir a palavra de Deus*” (Vieira Junior, 2019, p. 229, grifos nossos). Tanto o esquecimento do jarê como a adesão ao evangelismo por parte de alguns personagens nos indicam aquilo que Stuart Hall (2024) já falara acerca da questão da

identidade cultural: ela não é um elemento inerente ou automático dos sujeitos, ela é fruto dos contatos e das experiências cultivadas e compartilhadas, podendo, portanto, ser adquirida, moldada ou perdida ao longo do tempo.

Ainda a respeito de Santa Rita Pescadeira, é interessante observar a frase ambígua e até certo ponto problemática com a qual ela encerra o romance: “sobre a terra há de viver sempre o mais forte” (Vieira Junior, 2019, p. 262). Vistas as violências das quais os trabalhadores de Água Negra são vítimas, pode-se compreender que o mais forte são os que se encontram no poder. Em sentido contrário, os mais fortes também poderiam ser os trabalhadores que, apesar de todas as violências geracionais, continuam resistindo. É esta segunda perceptiva, inclusive, que o próprio Itamar defende.⁴² Entretanto, ao considerarmos que os mais fortes são os que resistem diante das violências, e observarmos a forma como essas personagens resistem – o fazendeiro é assassinado, Tobias falece por conta da encantada, Donana assassina o companheiro –, ou seja, por meio dos mesmos atos de violência e silenciamento de seus opressores, essa perspectiva torna-se uma pouco problemática. Uma última interpretação sobre o mais forte seria em relação à Santa Rita Pescadeira, que, apesar de não ser mais invocada, não só resistiu como vingou a morte de Severo.

Portanto, mais do que uma entidade essencial à trama, a encantada Santa Rita Pescadeira e o jarê figuram a identidade cultural e popular da fazenda Água Negra. Se a cultura popular, como afirma Bosi (1992), abrange o modo de vida e todas as ações cotidianas essenciais à sobrevivência e ao bem-estar dos indivíduos, ou seja, os códigos culturais que direcionam as ações individuais e coletivas dos sujeitos (Hall, 2016), Santa Rita Pescadeira e o jarê se configuram como esses códigos culturais que regem as condutas das personagens e a construção de suas identidades, tal qual a Mãe de Ouro exerce em *Água funda*.

Embora sejam essenciais aos romances, as figuras sobrenaturais e o misticismo cultural são apresentados de formas distintas no *corpus*. O misticismo em *Torto arado* é apresentado de forma mais delineada e direcionada à Santa Rita Pescadeira e ao jarê. Em *Água funda*, a Mãe de Ouro se apresenta como uma figura mais subjetiva e o misticismo se apresenta de forma mais diluída, por meio do ar, dos agouros, dos sonhos e dos arrepios que as personagens vão sentindo ao longo da trama. A Mãe de Ouro é uma figura ambivalente,

⁴² Ao ser questionado acerca da frase que encerra o romance, Itamar destaca que, à primeira vista, o sujeito mais forte realmente aparenta ser aquele que detém o poder econômico, ou seja, os que subjuguem os mais vulneráveis. No entanto, “o mais forte é aquele que sobrevive a todo projeto de dizimação que vem desde o Brasil colonial e persiste até nossos dias” (Vieira Junior, 2021).

pois protege a natureza, mas persegue os homens que a desrespeitam e os leva à autodestruição. Santa Rita Pescadeira é uma entidade religiosa pertencente ao jarê, mas na mesma medida em que ela e os encantados ajudam as personagens a se curarem física e espiritualmente, eles também os castigam, os tornam loucos, além de se envolverem em atos violentos. Independentemente da forma como são apresentadas ou de como influenciam nas tramas, ambas as personagens se configuram como divindades invioláveis, pois todas as vezes em que foram insultadas, elas revidaram.

Contudo, é importante notar que, enquanto crença e ordem social, o misticismo cultural em *Torto arado* deixa de ser um sistema inviolável. *Água funda*, embora passe por uma mudança espacial e logística maior do que *Torto arado*, parece conservar um pouco mais a filosofia místico-social. Conquanto, é importante lembrar que o narrador de *Água funda* toma a Mãe de Ouro e o misticismo como o estopim para a loucura de Joca e para quase todos os acontecimentos da trama. Neste sentido, pode-se pensar que o misticismo cultural é apresentado de forma mais conservada porque esse é o ponto de vista do narrador, a voz que nos relata a trama. Em *Torto arado*, a perspectiva de mudança é mais evidente porque, além da inserção de novos elementos na cultura e no espaço ficcional, as personagens que suscitam essas mudanças são as que narram a trama, ou seja, elas acabam destacando as rupturas no sistema cultural e místico da obra, mostrando-nos então que o misticismo, a cultura e os sistemas sociais não são perenes.

3.4 À MERCÊ DA LOUCURA

3.4.1 Sinhá Carolina e Joca

A loucura é um tema essencial à construção do *corpus* da pesquisa e está intimamente ligada às figuras místicas dos romances, que influenciam e interferem diretamente nas tramas. Em *Água funda*, a loucura de Joca é posta pelo narrador como um castigo da Mãe de Ouro pelo insulto que Joca fez a ela. Assim, embora o narrador relate outras possibilidades para a loucura de Joca, ele mesmo acaba desconsiderando as hipóteses, pois acredita que o estopim foi a entidade. Em relação a *Torto arado*, a figuração da loucura também está relacionada a entidades sobrenaturais, mas com algumas particularidades. Devotas do jarê, as personagens de *Torto arado* concebem a loucura como uma ação dos encantados (as divindades dessa religião) frente aos sujeitos com potencial para serem líderes religiosos. Com relação às

personagens não predestinadas para essa missão, elas viam a loucura como uma ação de maus espíritos.

Apesar de ambas as obras relacionarem a loucura das personagens a entidades místicas, a figuração que cada romance faz da loucura possui suas próprias particularidades. Em *Torto arado*, Santa Rita Pescadeira não é só uma entidade cultuada no jarê, mas uma encantada que se manifesta para as outras personagens, interfere de maneiras distintas na trama e ainda narra a última parte da obra. Em sentido contrário, a figuração da Mãe de Ouro é extremamente escorregadia e ambígua por várias razões. Além de não ter uma participação tão visível e delineada como a de Santa Rita Pescadeira, as descrições a respeito dessa entidade são quase restritas à visão da personagem Joca, que, segundo o narrador, enlouquece por conta da perseguição dessa entidade, ou seja, essas informações podem ser dúbias, dado o estado emocional da personagem.⁴³ Nesse sentido, faz-se necessário observar como a loucura é figurada em cada obra e como as figuras místicas se relacionam ou influenciam na loucura ou no abobamento das personagens, como foi o caso de Sinhá.

Enquanto no primeiro núcleo da narrativa Sinhá Carolina se destaca como uma senhora de engenho bela, soberba e inflexível, no segundo núcleo ela ressurge como uma figura pobre e abobada. Essa história de abobamento de Sinhá não é relatada de forma direta, como foi o caso de Joca. Então, à medida que o narrador vai traçando o perfil orgulhoso de Sinhá na primeira parte, ele já vai dando indícios de que ela teria um final infeliz: “que frio! Sentiu? É a morte [...]. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela. Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar, como acabou, pobre e sozinha, numa casa que a Companhia lhe cedeu, por esmola?” (Guimarães, 2018, p. 18). Após dar essas pistas, o narrador inicia várias histórias que estão ligadas à de Sinhá, mas vai deixando todas em aberto, intensificando o suspense e a ambiguidade para só depois relatar as resoluções nos capítulos finais. Assim, logo após iniciar o relato da história de Sinhá (a mocidade, o casamento, o desentendimento com a filha), o narrador também inicia a da Companhia (que comprou a fazenda que era de Sinhá) e a de Joca e Curiango (protagonistas do segundo núcleo). Contudo, a narrativa de Sinhá logo é colocada em segundo plano, embora o narrador vá deixando pistas ao longo do enredo, fazendo com ela se conecte

⁴³ Tendo em vista que o narrador é uma figura ambígua e que, ao longo da trama, sustenta que a loucura de Joca se deu em razão dessa entidade, pode-se pensar que a falta de informações sobre a Mãe de Ouro constitui um jogo [talvez uma paralipse] que o narrador mobiliza para criar o efeito de suspensão e ambiguidade, além de convencer o leitor de sua perspectiva acerca da loucura da personagem Joca.

ao segundo núcleo. Apenas no penúltimo capítulo o narrador apresenta o desfecho de Sinhá e, no último, o de Joca e Curiango.

Simultaneamente à história da Companhia, o narrador inicia a história de Joca e Curiango. Durante a organização de uma festa, nesse novo núcleo, há uma personagem chamada Choquinha/Choca, que, apesar de ser um pouco abobada e já estar com uma idade avançada, tenta ajudar às demais personagens nos preparativos da festa. Entretanto, Choquinha era muito desajeitada, mais atrapalhava do que ajudava, fazendo com que os demais se zangassem e pedissem para que ela se afastasse dali: “então, coitada! [sic] foi ficar quieta num canto, de cócoras. É por causa de andar sempre de cócoras mesmo, que chamam a velhinha de Choca” (Guimarães, 2018, p. 66). Além de ser atrapalhada, Choquinha morava sozinha em uma casa de favor, cedida pela Companhia, vivendo de esmolas que ganhava dos conhecidos. Só após fazer esse retrato de perecimento de uma velha senhora abobada é que o narrador, finalmente, revela que a Choquinha é Sinhá Carolina, ou como ele mesmo diz: “Choquinha é Sinhá? Não é. Sinhá era a outra. Choquinha FOI Sinhá.” (Guimarães, 2018, p. 147)

Como Portilho (2023) bem observou, Sinhá Carolina deixa de ser a senhora que dava ordens aos demais e que não aceitava ser contrariada por ninguém, para se tornar uma senhora desfigurada, abobada e de quem a maioria desdenha ou trata como uma personagem de circo. Além disso, a origem dos sujeitos a quem Sinhá pedia esmolas era outro ponto que tornava a degradação da personagem ainda mais dramática, pois “aquela que antes era Sinhá agora é ridicularizada por aqueles que provavelmente eram descendentes de funcionários e escravos de sua fazenda” (Portilho, 2023, p. 57). Ainda que os moradores de Olhos D’Água não tenham se tornado fazendeiros, eles se encontravam em situação melhor que a de Sinhá Carolina.

Para além da situação degradante, é interessante analisar os significados passíveis de serem evocados pelo apelido Choca. Enquanto verbo, chocar corresponde ao ato de cobrir e aquecer os ovos para que os embriões se desenvolvam e formem as aves que nascerão após alguns dias (Ferreira, 2004). Como adjetivo, choco corresponde aos ovos que apodreceram durante o período de fecundação, ou seja, as aves que estavam a serem geradas, morreram. Retomando o contexto de *Água funda*, podemos pensar no apelido Choca tanto como uma morte metafórica da senhora de engenho, porquanto sua nova versão não correspondia em nada a anterior, como o início de uma nova vida. O adjetivo choco também se refere a coisas sem temperos e insossas (Ferreira, 2004), ou seja, desprovidas de sabor e vitalidade, o que corresponde, em certa medida, à imagem que a personagem passa a transmitir. Não só o

apelido, mas também a venda da fazenda pode ser pensada como uma metáfora da vida de Sinhá, pois “assim como a fazenda deixou de existir e foi substituída por uma usina, aquela mulher, ao passo que cedeu toda a sua confiança ao homem que acreditava que a livraria da solidão, abriu mão de si em prol de seus sentimentos” (Portilho, 2023, p. 57).

Além de estar relacionado à postura e às desventuras de Sinhá, o apelido é uma forma de indicar uma classe social mais popular e desprestigiada. Enquanto senhora de engenho, ela se chamava Sinhá Maria Carolina, mais conhecida como Sinhá, adjetivo comum às senhoras das casas-grandes. Porém, ao ficar pobre, “Sinhá perdeu tanto, tanto, que até o nome haviam de lhe tirar” (Guimarães, 2018, p. 52), tornando-se a Nhá-Baldeação, Choca ou Choquinha. Essa relação entre apelido e classe social fica mais evidente quando observamos que todas as personagens da trama detentoras de apelido eram pobres: Curiango, Joca, Mariquinha Machado, Mané Pão Doce, dentre outros.⁴⁴ O narrador, inclusive, percebe que as personagens tinham a mania de apelidar uns aos outros, deixando entrever que isso era reflexo de um espaço social mais desfavorecido: “não estranhe o nome. A gente, nestes cafundós, com tanto céu em cima e tanto mato em volta, tem dessas coisas [...]. Sabei-me lá porque essa gente inventa certos apelidos” (Guimarães, 2018, p. 61).

Apesar de revelar que a velha abobada e pedinte era Sinhá, mais uma vez o narrador deixa a história em aberto e, somente no penúltimo capítulo, detalha como a senhora de engenho descrita por ele como ferrenha se tornara uma mulher abobada e pobre. Segundo o narrador, Sinhá foi abandonada pelo capataz na estação de trem da cidade de Soledade, onde iriam fazer baldeação para Cruzeiro e, posteriormente, para o Rio de Janeiro. Diante da humilhação e da vergonha que seria voltar a Olhos D’Água, Sinhá Carolina acaba aceitando a ajuda de um dos funcionários da estação e vai se hospedar na casa dele naquela noite. Contudo, “sei dizer que não adiantou cuidado com ela e não era para menos. Não comia. Não dormia. Só chorava. Caiu doente e mandaram a coitadinha para a Santa Casa. Quando saiu, saiu do jeito que está - meio abobada” (Guimarães, 2018, p. 153).

Nesse momento da narrativa, além de finalmente relatar como aconteceu o abandono e o abobamento de Sinhá, o narrador menciona que ela recebeu outro apelido: Nhá Baldeação. Segundo Marinho, “tal apelido começa nos remetendo ao ponto trágico de seu percurso, já

⁴⁴ Em *Nomes próprios pouco comuns* (1974), Mário Souto Maior discute sobre a formação de nomes próprios incomuns e do uso de nomes de animais, a fim de complementar o sentido e a relação entre o nome e a pessoa a quem se designa: “não se dando por satisfeito em escravizar, explorar e se inspirar nos animais, o homem, ainda, em sua linguagem popular, procura o auxílio dos nomes dos animais para poder melhor fazer-se entender [...]. Se uma mulher é muito braba, recebe o comparativo de jararaca. Se uma pessoa fala pelos cotovelos, é um papagaio. Se alguém bebe muito, bebe como um gambá. A moça que tem os seios desenvolvidos, é uma turina” (Souto Maior, 1974, p. 34).

que, a caminho com seu amado da cidade de Cruzeiro, pararam para fazer baldeação na cidade de Soledade, e aí o homem se aproveitou para fugir com o dinheiro dela” (2024, p. 159). Mais do que relembrar o local onde foi abandonada, Marinho (2024) pontua que o apelido baldeação nos faz lembrar a Nau dos Loucos, descrita por Michael Foucault, em *A história da loucura* (2008). Segundo o filósofo, a Nau dos Loucos era uma embarcação com pessoas acometidas por alguma questão de saúde mental e que era solta em alto mar com o intuito de as deixarem à deriva. Sinhá Carolina, de certa maneira, passa a viver à deriva depois que é abandonada.

A respeito da estação de trem na qual Sinhá Carolina foi largada, é interessante observarmos o seu nome – Soledade. A palavra *Soledad*, em espanhol, significa “falta de companhia. // Lugar deserto. // Pesadumbre y melancolía que se siente por la ausencia o la pérdida de una persona o cosa” (Barrionuevo, 2005, p. 702).⁴⁵ Tal significado, pode-se dizer, passa a representar a vida de Sinhá Carolina não só no momento em que ela é abandonada na estação, mas, na verdade, desde o momento em que Gertrudes foge de casa:

Depois que Sinhazinha Gertrudes deu aquele passo, Sinhá ficou sozinha, sozinha, neste fim de mundo. Ninguém comentou. Ninguém foi consolar Sinhá. Nada. Foi como se tivessem levantado um paredão em frente à casa-grande. Não se via, mas era a mesma coisa. O paredão estava aí.
À dona da casa-grande ninguém mais se achegou (Guimarães, 2018, p. 40).

Como o próprio fragmento acima indica, a personagem Sinhá passa a viver completamente sozinha (com exceção da presença dos serviçais), solidão esta que só vem a ser quebrada com a chegada do moço do Limoeiro. Contudo, a nova companhia de Sinhá, além de durar pouco, deixou-lhe enormes e imensuráveis prejuízos. Assim, a estação de Soledade é sinônimo, para Sinhá Carolina, da palavra *soledad*: solidão, abandono, tristeza e perdas, materiais e emocionais, que as tornaram completamente pobre e abobada. Desvendado esse mistério, o leitor finalmente consegue entender por que “Sinhá parou à beira da água corrente. Virou igapó. E, quando ninguém esperava mais nada dela, um dia, por seu mal, se atirou na correnteza” (Guimarães, 2018, p. 47). A correnteza que leva e muda o percurso da vida de Sinhá pode ser o rapaz do Limoeiro ou a tristeza na qual a personagem cai após descobrir o abandono.

Apenas após essa resolução da história de Sinhá é que, finalmente, o leitor pode compreender algumas pistas que o narrador foi deixando ao longo da trama, bem como por que a vida dela “tomou uma direção só. Foi uma ladeira que só tinha descida. E Sinhá desceu

⁴⁵ “Falta de companhia. Lugar deserto. Tristeza e melancolia sentidas devido à ausência ou perda de uma pessoa ou coisa” (Barrionuevo, 2005, p. 702, tradução nossa).

firme, de cabeça em pé. Tudo o que fez foi seguir, sem querer, o mesmo rumo. Tudo o que aconteceu foi a favor do tombo” (Guimarães, 2018, p. 25). O tombo de Sinhá foi como uma bola de neve que só se avoluma à medida que vai rolando: o primeiro casamento foi um infortúnio; a viuvez chegou precocemente; a filha foge com o filho do seu capataz; o capataz por quem a própria Sinhá se apaixona rouba seu dinheiro e a abandona e, por fim, ela perde o juízo, torna-se andarilha e passa a viver de favor e esmolas. Tudo, realmente, foi a favor do tombo da personagem, mostrando-nos que o seu abobamento não está ligado à Mãe de Ouro ou a qualquer outra força sobrenatural, mas, somente, às desventuras pessoais que acabaram impactando suas emoções, ou, na perspectiva do narrador, esse era o destino dela.

É importante notar que a história dessa personagem não se limita à representação da queda senhorial, mas se configura, também, como uma crítica a vários preconceitos e estereótipos da época, sobretudo aos que eram atribuídos socialmente às figuras femininas. Além dos aspectos já mencionados, observa-se que Ruth Guimarães mobiliza a história de Sinhá Carolina para evidenciar e problematizar o preconceito dirigido contra pessoas mais velhas que se relacionam com parceiros mais jovens: “velha descabeçada! Não está vendo que pode ser mãe do moço? Isso é até falta de respeito” (Guimarães, 2018, p. 49). Por ser uma figura feminina e estar inserida em um contexto machista e patriarcal, bastante característico do início do século XX, a atitude de Sinhá Carolina tinha maior peso social por se tratar de uma mulher, revelando-nos, portanto, a assimetria de julgamento social em relação a situações semelhantes envolvendo figuras masculinas.

Em direção oposta à Carolina, a história de Joca é narrada como um caso de loucura, algo que, segundo o narrador, foi causado pelas constantes aparições da Mãe de Ouro, pois Joca a havia insultado. Seguindo a cronologia da narração, a primeira crise de Joca se dá quando ele conhece Curiango em uma festa. Ao acordar confuso em uma ribanceira, no dia seguinte, Joca passa a acreditar que aquilo era feitiço por parte daquela moça de olhos enigmáticos, pois ele nunca havia sentido aquilo. Apesar de a personagem, depois, se convencer de que Curiango não havia lançado feitiço e decidir casar-se com ela, essas aparições se tornam mais frequentes e as crises mais intensas após o casamento. Para além da confusão mental, da agitação e da cegueira momentânea, durante as crises ele também não conseguia se lembrar do que fazia durante os mesmos, a exemplo do dia em que, num ataque tido por ele na usina, feriu a personagem Luís Rosa.

Embora o narrador atribua a loucura de Joca à Mãe de Ouro, por conta do insulto que ele fizera, percebe-se que o próprio narrador vai dando indícios sutis de que Joca tinha características ou atitudes diferentes desde a infância: “Joca tinha o olhar enluarado por

natureza. É que a mãe dele ajudou a vestir anjinho quando ele estava para nascer. Andou com um jeito mais morto ainda, por uns tempos” (Guimarães, 2018, p. 74). Essa descrição, a princípio, pode ser vista somente como mais uma crença do misticismo cultural que compõe o romance. Entretanto, quando o narrador relata a consulta médica de Joca, após o surto na usina, é importante notar que ele acaba contando sobre uma outra possível causa para o problema de Joca:

Mariquinha Machado pegou a taramelar:

- Vá ver que ele não contou do coice de mula que levou na cabeça.

- Ué! Ele levou um coice de mula?

- Então? Era assinzinho e tinha ido brincar no campo, para lá da cerca de arame farpado.

Melhor é não dar crédito ao que ela contou. Como é que saiu com isso depois que o Dr. Amadeu perguntou aquelas coisas?

Mariquinha Machado é uma velha faladeira (Guimarães, 2018, p. 140).

Relatar que Joca levou um coice na cabeça quando ainda era criança, e depois refutar essa história dizendo que a mesma era apenas falatório, trata-se de uma das formas encontradas pelo narrador para brincar com a ambiguidade e ampliar as possibilidades de interpretação dos relatos. No entanto, ao relatar esse episódio, ele faz com que o leitor desconfie de que Joca já possuía alguma coisa desde a infância. Depois de mencionar o caso do coice e dizer que Mariquinha era faladeira, o narrador diz que a senhora não gostava de Joca por conta de uma travessura que ele fizera na infância; todavia, isso não passa de uma estratégia do narrador para não considerar o relato de Mariquinha, já que ele acredita que a loucura de Joca se deu em virtude das aparições da Mãe de Ouro. Esse modo de relatar ou sugerir outras possibilidades de interpretação sobre os acontecimentos, refutando-as com a justificativa de que seria falatório, é uma marca do narrador de Ruth Guimarães. É com esse recurso, inclusive, que o narrador relata/sugere as perversidades que Sinhá Carolina fazia quando era dona de engenho: “fincado na barra está o argolão de ferro, onde, dizem, Sinhá mandava amarrar escravo fujão, até morrer de fome. Falatório só. O povo fala demais” (Guimarães, 2018, p. 20).

Haja vista que o narrador refuta as possibilidades de que os acidentes de Joca, na infância, tenham sido o motivo da loucura da personagem, fica mais do que claro que, para ele, a loucura da personagem Joca se deu por conta das aparições da Mãe de Ouro.⁴⁶ Mesmo

⁴⁶ Apesar disso, a loucura de Joca também é figurada como um problema psicológico, mas essa perspectiva só aparece nos capítulos finais da trama, quando ele foge de casa e fica alguns dias internado na Santa Casa. Ao descobrir que Joca já não estava mais no hospital e que ninguém sabia o paradeiro dele, Curiango fala com o médico, mas o que ela ouviu foi: “aqui não é lugar para ele. Não é lugar de...Ia dizer ‘louco’, mas parou com a palavra meio formada nos lábios. Curiango viu, pelo jeito da boca, o que ele ia dizer e não disse” (Guimarães,

sem nunca ter visto a entidade, e tendo poucas informações sobre essa figura, o narrador não refuta, em momento algum, a existência dela. Pelo contrário, ele deixa claro, ao longo da narrativa, a sua crença em forças superiores e, em especial, nessa entidade. Junto à versão da Mãe de Ouro, o narrador também acredita que a praga do aliciador tenha influenciado no destino de Joca: “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). Em suma, ao observarmos as reviravoltas que acontecem com a personagem Joca, pode-se dizer que, tal qual Sinhá Carolina, ele também morre metaforicamente, pois sua nova versão em nada corresponde à figura que todos conheciam anteriormente. Em ambos os casos, a perda da saúde mental foi uma divisão de águas na vida das personagens e na condução do romance, embora tenham motivações diferentes e sejam figuradas de formas distintas.

Apesar de ocorrerem em um contexto ficcional distinto do de *Água funda*, os casos de loucura de Zeca Chapéu Grande e Crispina, em *Torto arado*, também são motivados por forças sobrenaturais e por uma desilusão amorosa. No entanto, diferentemente de *Água funda*, os casos de loucura das personagens de *Torto arado* possuem uma resolução simples – os tratamentos dos curadores de jarê –, que possibilita às personagens se curarem totalmente dessa enfermidade ou, como dizem as narradoras, dos castigos dos encantados ou dos encostos ruins que as perturbavam, como aconteceu com Zeca Chapéu Grande e Crispina.

3.4.2 Zeca Chapéu Grande e Crispina

O romance *Água funda* traz uma perspectiva cultural multifacetada a respeito da loucura; por sua vez, *Torto arado* trata do tema de forma mais direta e delineada, por conta do jarê. Diferentemente dos casos de *Água funda*, a loucura de Zeca Chapéu Grande já é posta desde o início pela narradora Belonísia como um castigo dos encantados diante da resistência de sua mãe em se tornar curadora de jarê. Segundo Alves e Rabelo (2009), a loucura é um dos sintomas que normalmente os indivíduos predestinados a se tornarem curadores de jarê sentem quando ainda são jovens. Assim, “aceitar tal destino é condição necessária para que o indivíduo (curador em potencial) venha a solucionar seus próprios problemas. Recusar, por

2018, p. 177). Assim como as outras hipóteses para a loucura de Joca, essa também não ganha muito destaque, pois o narrador acredita e foca o relato na Mãe de Ouro como a causa do problema.

sua vez, implica no [sic] prolongamento da aflição, da ‘loucura’” (Alves; Rabelo, 2009, p. 4), que é justamente o que ocorre com a personagem Zeca Chapéu Grande.

No que se refere à forma como a loucura de Zeca Chapéu Grande é figurada no romance, percebe-se que ela ocorre de maneira bastante animalizada, não só por ter pernoitado embaixo de um pé de jatobá e ao lado de uma onça⁴⁷, mas porque, antes de fugir de casa, ele “deitava no chão, encolhido, sem comer ou dormir. Se passaram dias e Zeca começou a gritar como um animal de caça, lançando gemidos por todo canto, os olhos percorrendo o espaço e as pessoas” (Vieira Junior, 2019, p. 168). Todos os sintomas e comportamentos da personagem em questão também se assemelham aos quadros de alucinação e de crises psicóticas (Freud, 2016). Contudo, por ser um problema causado pelos encantados, ele só precisava que a mãe aceitasse a missão das entidades, e ele ficasse alguns dias se cuidando com algum curador de jarê.

O segundo caso de loucura figurado em *Torto arado* ocorre com a personagem Crispina, que é tratada por Zeca Chapéu Grande. Diferentemente da loucura de Zeca, Crispina enlouquece ao descobrir que sua irmã também estava grávida de seu namorado. Entretanto, a figuração da loucura dessa personagem se dá de maneira ainda mais animalizada do que a de Zeca. Sem qualquer contextualização ou menção à existência da personagem Crispina no romance, a narradora Bibiana a apresenta por meio de uma cena bastante grotesca e degradante:

Um homem trazia uma mulher amarrada por corda [...]. A mulher gritava os clamores mais ameaçadores e incômodos que eu já tinha ouvido.

Ele vinha à frente da filha amarrada com corda, enlouquecida, gritando coisas que ecoavam por céu e terra e não conseguíamos compreender [...] envolta em um laço, como um animal, com uma volta e nós nos braços, outra volta amarrando os punhos.

Dali, víamos os olhos vermelhos, o rosto contorcido, a enorme quantidade de saliva como espuma que saía da boca da mulher (Vieira Junior, 2019, p. 31).

Além de grotesca, a loucura da personagem Crispina, ao descobrir a dupla traição – seu namorado estava tendo um caso com sua irmã gêmea – indica vários pontos relevantes a serem observados. Em *Torto arado*, a loucura ou os indivíduos “desvairados”, “perturbados”, como indica a narradora, eram algo recorrente naquela região. Para ela e sua família, devotos do jarê, os indivíduos no estado de Crispina “eram pessoas desconectadas de seu eu, desconhecidas de parentes e de si. Eram pessoas com encosto ruim, conhecidos e também

⁴⁷ Diferentemente de outros momentos da narrativa, a onça aparece neste momento como sinônimo de proteção a Zeca: “a onça parecia estar enfeitada porque o rondava e o protegia como se cria fosse” (Vieira Junior, 2019, p. 174). Assim, à medida que os encantados e o jarê desencadeiam a loucura de Zeca, eles também oferecem proteção nesse momento de vulnerabilidade.

desconhecidos de todos” (Vieira Junior, 2019, p. 33), ou seja, a loucura ocorria por conta de espíritos ou encostos ruins que faziam as personagens perderem a consciência e o equilíbrio emocional. Ainda que seja uma loucura provocada por forças sobrenaturais, esta, de acordo com a narradora, se dá por conta de espíritos ruins, enquanto a outra é desencadeada pelas entidades que elas cultuavam no jarê e consideravam como boas.

Antes de ser levada à casa de Zeca, a narradora relata que haviam encontrado Crispina deitada entre os túmulos de um cemitério e não sabia dizer quem era, de onde vinha ou o que fazia da vida. Além disso, “estava mais magra, abandonada ao próprio esquecimento, suja da terra que revolviam para sepultar os mortos, da longa caminhada, com os pés e mãos feridos, com um odor forte de suor e urina” (Vieira Junior, 2019, p. 38-39). Para além dessa degradação física, o surto de Crispina parece ter sido mais forte do que o de Zeca, talvez por dois motivos. Em primeiro lugar, Zeca enlouquece por força dos encantados, e não por maus espíritos; em segundo, a solução do problema dele era simples – o aceite de Donana –, enquanto o de Crispina não tinha uma solução tão específica, já que era uma ação de maus espíritos. A forma/motivação de ambos os casos de loucura, bem como suas formas de tratamentos, está ligada diretamente ao jarê, que, além de religião, resguarda o modo de se organizar, trabalhar, se cuidar e crer, ou seja, resguarda os aspectos cotidianos que constituem a cultura popular, nas palavras de Bosi (1992) e Hall (2016).

Apesar de perderem o equilíbrio emocional por conta de uma decepção amorosa, a figuração da crise das personagens (Crispina e Sinhá) é totalmente diferente. Embora a representação de Crispina tenha sido mais degradante, com sintomas intensos que não deixavam dúvidas da perda da saúde mental, a personagem consegue se curar totalmente por meio do tratamento feito pelo curador de jarê. Já Sinhá não consegue superar a decepção e se curar daquela crise, mostrando-nos que a experiência traumática parece ter atingido a personagem de maneira mais profunda do que a outra. Assim, enquanto Crispina tinha sua imagem física, Sinhá tinha a imagem e o *status* social de ex-dona de engenho deteriorados. Essa coincidência de ambas as personagens femininas perderem o equilíbrio emocional por conta de uma desilusão amorosa faz-nos lembrar, até certa medida, os casos de histeria entre os séculos XIX e XX, os quais foram associados às mulheres e que, segundo Freud (2016), relacionavam-se à sexualidade, sobretudo a traumas e a conflitos psíquicos reprimidos.

Ao relatar a história de Crispina, a narradora relata que chegavam inúmeros casos como aquele, e muitos moradores acreditavam que isso era por conta do passado minerador na redondeza. No início da terceira parte, a encantada Santa Rita Pescadeira relata que ela viu muitos homens enlouquecerem naquelas terras em busca de pedras preciosas. Segundo ela,

esses homens não comiam, dormiam ou se banhavam, pois eles só gastavam suas energias para buscar as pedras preciosas, pois “*queriam encher seus picuás para poder ter uma casa ou a liberdade*. Às vezes, um ou outro encontrava seu bambúrrio, comprava sua liberdade, montava seu negócio [...]. Mas a maioria só encontrava a quimera e a loucura [...]” (Vieira Junior, 2019, p. 203, grifos nossos). Ao mencionar que os trabalhadores enlouqueciam em busca das pedras não para admirá-las ou se envaidecer, mas para comprar a liberdade, percebe-se como a obra de Itamar está engajada no debate sobre a luta dos subalternizados por liberdade.

Por fim, pode-se concluir que a forma como a loucura é tratada em *Torto arado* é moldada pela crença do jarê. Tanto Zeca como Crispina repousaram em casas de curadores de jarê e foram curados por meio de rezas e remédios dessas figuras, pois a loucura era caso de forças sobrenaturais e não algo físico a ser tratado pela medicina, aspecto este que o diferencia de *Água funda*. Apesar de figurar a loucura de Joca como uma ação da Mãe de Ouro, o romance também figura o caso como algo psicológico. Ao trazer os casos de Joca e de Sinhá e demonstrar a ausência de um atendimento especializado para o tratamento psicológico das personagens, mais do que trazer uma visão mais científica da questão, ao invés de cultural, Ruth Guimarães acaba indicando, para além da realidade ficcional de sua obra, os desafios para o tratamento e o debate sobre a questão da saúde mental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve por objetivo fazer uma análise comparativa entre os romances *Água funda*, de Ruth Guimarães, e *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior, especialmente no que diz respeito às figuras místicas e culturais Mãe de Ouro e Santa Rita Pescadeira. Diante da influência e relevância que ambas as figuras exercem nos principais acontecimentos das tramas, chamou-nos a atenção a maneira como elas são figuradas e a forma como cada uma delas influencia e interfere nas narrativas. Mais do que figuras folclóricas ou religiosas que constituem o imaginário cultural e social das personagens do *corpus*, essas entidades também estão associadas aos processos de formação econômica e social do espaço diegético nos quais estão inseridas e que, ao nosso ver, também refletem um pouco da história do Brasil, mais especificamente dos estados de Minas Gerais e Bahia.

Embora a Mãe de Ouro, em *Água funda*, não esteja vinculada a nenhuma religião, percebe-se que as demais personagens encaram essa figura quase como uma entidade religiosa, suprema, a ser respeitada por todos. Para elas, desrespeitar a Mãe de Ouro e as crenças populares e sobrenaturais como um todo era estar sujeito a consequências trágicas e irreversíveis, como foi o caso da personagem Joca. A figuração da Mãe de Ouro é extremamente ambígua, escorregadia e subjetiva por vários motivos. Primeiro, a entidade não é apresentada de forma explícita, tampouco narra a trama, como acontece em *Torto arado*. Segundo, as poucas descrições sobre a forma e a existência dessa entidade são feitas pela personagem Joca, que, segundo o narrador, enlouquece justamente porque passou a ser perseguido pela Mãe de Ouro, ou seja, a imagem da Mãe de Ouro está condicionada à percepção de uma personagem emocionalmente abalada justamente por conta da entidade. Terceiro, a instabilidade do narrador e os recursos estilísticos que ele utiliza para gerar o efeito de suspensão e a ambiguidade nas personagens e na obra.

Conforme a discussão do terceiro capítulo, o narrador de *Água funda* é uma figura extremamente ambígua e instável. O uso constante da paralipse e paralepse, os diferentes ângulos dos quais ele narra a história e o modo de narrar à moda de Penélope provocam o efeito de suspensão que acompanha a trama, a construção de uma imagem dúbia das personagens e a sua própria imagem como narrador. Assim, a ambiguidade, a suspensão das histórias, a supressão de informações sobre as personagens ou os acontecimentos, o jogo simultâneo de afirmar e negar os acontecimentos ou, então, de pôr as informações como uma dúvida ou em forma de pensamento do próprio narrador ou de outras personagens, acabam se configurando como os principais recursos estilísticos que ele utiliza para relatar a trama.

Esses recursos podem ser vistos por meio das progressões que ele faz para postergar o desfecho da história de Sinhá Carolina e para narrar a loucura de Joca. Todos esses aspectos são intensificados por meio do misticismo cultural que está presente até nas coisas mais simples da obra: o ar, a chuva, o latido do cachorro, o bater da porteira. Além de ajudar no movimento constante de construir e desconstruir as imagens das personagens, essa volubilidade do narrador acaba evidenciando um aspecto interessante da narrativa: a fuga da perspectiva de bem ou mal, perspectiva pujante em *Torto arado*. A personagem Sinhá Carolina era representada como a típica e ferrenha senhora de engenho, mas ela também é posta como vítima das ideologias e estruturas sociais de sua época; Joca é figurado como um sujeito bruto e descrente, mas também como uma vítima da praga do aliciador. Ao que parece, o narrador de *Água funda* busca observar o contexto geral dos acontecimentos e dos espaços diegéticos em vez de encará-los de forma fixa e definitiva. Por isso, ele vai modulando a imagem das personagens.

No que se refere à loucura da personagem Joca, o narrador evidencia a sua perspectiva já no primeiro capítulo da trama: a loucura de Joca se deu pelas perseguições da Mãe de Ouro, após ele ofender a entidade. A partir de então, o narrador busca relatar a história de Joca e da fazenda Olhos D'Água sempre sob uma ótica do misticismo. Apesar de ser essa a sua perspectiva, o narrador também relata mais três possibilidades para a loucura da personagem: a genética, pois Joca tinha o olhar enlucado desde pequeno; o coice de cavalo que ele sofreu ainda na infância; e a praga do aliciador. Contudo, o próprio narrador refuta essas possibilidades, pois a sua perspectiva é de que a loucura de Joca foi desencadeada pela Mãe de Ouro. Assim, qualquer possibilidade que não esteja alinhada a essa visão é imediatamente descartada por ele sob o mantra que ele adota para deslegitimar qualquer relato: o povo fala demais – isso é falatório –, tal sujeito é muito falador.

No que diz respeito à personagem Sinhá Carolina, o narrador atribui seu abobamento exclusivamente ao abandono do capataz do Limoeiro. Como vimos anteriormente, esse abobamento de Sinhá Carolina não é um mero acontecimento da trama: ele figura a queda senhorial e uma reconfiguração da dinâmica colonial nas estruturas sociais do século XX. Ao figurar essa queda, Ruth não segue a linha mais convencional: o embate de trabalhadores subalternizados contra fazendeiros opressores, como foi em *Torto arado*. A autora trata dessas questões complexas sob o mantra de seu narrador – o falatório. Diferentemente de *Água funda*, a figuração da queda do fazendeiro Salomão, em *Torto arado*, se dá de forma detalhada e pujante na obra, pois a tônica do romance é justamente esta: a luta e a resistência das personagens marginalizadas pelo direito às terras que ocupavam e cuidavam por gerações.

Em relação às figuras místicas, Itamar Vieira Junior constrói uma figura sobrenatural muito mais delineada do que a de Ruth, e isso ocorre por vários motivos. Além de ser uma figura cultuada na religião jarê e de narrar a terceira parte da obra, as aparições de Santa Rita Pescadeira eram mais visíveis porque elas ocorriam durante as solenidades do jarê, nas quais a encantada tomava posse do corpo de um dos fiéis e começava a dançar fazendo gestos como se estivessem lançando redes no ar. Além de nomear a encantada, o ato de lançar redes no ar era um sinal de que a entidade que se manifestava naquele momento do ato solene era a encantada Santa Rita Pescadeira. É importante lembrar que não foi a comunidade de Água Negra que a nomeou assim, mas a própria encantada, ao tomar posse do corpo da personagem Miúda, em sua primeira aparição no jarê de Zeca Chapéu Grande, que se apresentou ao público dizendo ser a encantada Santa Rita Pescadeira.

Diferentemente da Mãe de Ouro, que é figurada de forma extremamente ambígua e subjetiva, percebe-se que todas as manifestações e interferências de Santa Rita Pescadeira possuem a mesma característica: promover a liberdade e a justiça social às personagens violentadas pelo sistema opressor da fazenda ou por outra personagem de seu convívio. Em sua primeira manifestação, por exemplo, Santa Rita Pescadeira transmitiu um recado que encorajou a personagem Bibiana a sair da fazenda e, conseqüentemente, a se libertar física e psicologicamente da ideologia colonial da fazenda Água Negra. Na segunda aparição, ela liberta Belonísia do péssimo casamento com Tobias. Na terceira, ela se torna chuva para tentar salvar Severo, que havia sido alvejado por reivindicar os direitos da comunidade. Por fim, ela toma posse dos corpos das irmãs para assassinar o fazendeiro que oprimia as protagonistas, ou seja, para fazer justiça social àquelas personagens oprimidas não só por Salomão, mas, também, pelas forças de segurança pública que apoiavam o fazendeiro. Assim, mais do que uma característica que delineia o perfil da personagem, as ações de Santa Rita Pescadeira demonstram um pouco da perspectiva política, ideológica e social por meio da qual Itamar Vieira Junior constrói suas personagens, algo que já não é tão evidente na obra de Ruth Guimarães.

No que se refere aos casos de loucura, viu-se que eles também estavam relacionados às figuras sobrenaturais das obras, mas sob perspectivas distintas. Ocupando um espaço um pouco menor em comparação à obra de Ruth Guimarães, a loucura, no romance de Itamar, é posta de maneira mais rápida e mais delineada. Em *Torto arado*, a loucura ou a possessão era encarada pelas personagens não como uma enfermidade, mas como uma ação dos encantados ou de algum mau espírito que perturbava as personagens. Essa perspectiva cultural das personagens estava calcada nas crenças do jarê, a religião seguida por elas. Por ser encarada

como um problema de força superior, e não algo físico, a forma de conceber e cuidar do problema era diferente.

Mais do que figuras místicas, folclóricas ou religiosas do imaginário cultural e social das personagens e dos espaços diegéticos dos romances, tanto a Mãe de Ouro como a encantada Santa Rita Pescadeira são personagens essenciais à construção e ao desfecho das tramas. Como vimos ao longo da análise, ambas as figuras estão envolvidas, direta ou indiretamente, nos principais acontecimentos das tramas, isso quando algum desses acontecimentos não se trata de uma intervenção direta dessas personagens, como algumas vezes a encantada Santa Rita Pescadeira procedeu. Assim, a crença nessas personagens influencia não só na construção e no desfecho dos romances, mas, igualmente, no comportamento e na construção da identidade individual e coletiva das personagens e dos espaços diegéticos nos quais estão figuradas, ou seja, são como os códigos culturais aos quais Stuart Hall (2016) se refere.

Apesar da influência de Santa Rita Pescadeira e do jarê, percebe-se que as personagens de *Torto arado* vão deixando de acreditar nas simbologias místicas à medida que o jarê deixa de ser celebrado na fazenda e o conhecimento histórico e político vai sendo disseminado por Bibiana e Severo. A crença mística e religiosa que reunia e guiava as personagens deixa de ser inviolável, pois as personagens não só deixam as celebrações e as entidades caírem no esquecimento, como passam a ir contra os ensinamentos que elas mesmas praticavam por gerações. Sendo a cultura um conjunto de práticas que rege o modo de vida individual e coletivo e está diretamente ligada aos sistemas e às condições que comandam as estruturas sociais (Bosi, 1992), pode-se dizer que, mais do que o arrefecimento ou a fusão entre a cultura popular e a cultura extrauniversitária, disseminada pelas personagens Bibiana e Severo, esse “esquecimento” indica, ainda que pequena e lentamente, uma mudança na figuração do sistema e das condições de funcionamento da fazenda Água Negra.

Em sentido contrário ao de *Torto arado*, *Água funda* parece preservar um pouco mais a cultura popular e a filosofia místico-social da obra. Contudo, é importante lembrar que o narrador de *Água funda* toma a Mãe de Ouro como a causa da loucura de Joca. Nesse sentido, pode-se pensar que o misticismo e a cultura popular se mostram mais conservados e como algo inviolável em *Água funda*, porquanto essa é a perspectiva que o narrador adota e evidencia ao longo da trama, fazendo desse aspecto o centro do romance. Da mesma forma, a mudança identitária e o arrefecimento do misticismo em *Torto arado* é mais evidente porque as narradoras, enquanto protagonistas, restringem o foco da trama nas tensões e rupturas que estão tentando promover.

Como disse Arrigucci Junior (1998), a escolha do tipo de narrador está relacionada aos temas que a obra traz, não sendo, portanto, uma escolha inocente, aleatória, tampouco neutra por parte do autor. No *corpus* em análise isso não foi diferente. Os narradores de ambas as obras não só estavam ligados aos temas e aos espaços que ambientavam as tramas, como foram essenciais à construção da ambiguidade, do misticismo e do efeito de suspensão dessas tramas. Em ambos os casos, a figura do narrador foi o principal responsável pela figuração das entidades, pela proporção e pelo destaque que elas recebem na narrativa, isto é, são eles os responsáveis pela forma e a frequência com que a Mãe de Ouro e a Santa Rita Pescadeira aparecem, influenciam e interferem direta ou indiretamente nos romances.

REFERÊNCIAS

Sobre Ruth Guimarães e *Água funda*

ANDRÉ, Sônia Nickel. **A trajetória da Mãe do Ouro na literatura gaúcha**. 143 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

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

BRITO, Broca. Ruth Guimarães: “Água Funda” – Livraria do Globo, Porto Alegre, 1946. **Letras e artes**: suplementos de A Manhã, Rio de Janeiro, set. 1946. Disponível: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=114774&pagfis=156>. Acesso em: 28 maio 2015. p. 14.

BRITO, Monte. Romance invertebrado. **O Jornal**, Rio de Janeiro, jan. 1946. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=34804. Acesso em: 6 mar. 2025. p. 2.

CANDIDO, Antonio. Água funda. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 24 nov. 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=36155. Acesso em: 6 mar. 2025.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. **Água funda**. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 7-10.

DIÁRIO CARIOCA. **A escritora Ruth Guimarães**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1946. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/093092/per093092_1946_05561.pdf. Acesso em: 24 out. 2025.

GARCIA, Carolina Borin. Água Funda, de Ruth Guimarães, explora as tradições populares e os pilares da sociedade brasileira. **Jornal da USP**, São Paulo, out., 2024. Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/agua-funda-de-ruth-guimaraes-explora-as-tradicoes-populares-e-os-pilares-da-sociedade-brasileira/>. Acesso em: 28 maio 2025.

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

GUIMARÃES, Ruth. **Lendas e fábulas do Brasil**. São Paulo: LetraSelvagem, 2019a.

GUIMARÃES, Ruth. **Os filhos do medo**. São Paulo: LetraSelvagem, 2019b.

HANSEN, Marise. “Água Funda” explora as tradições populares brasileiras. São Paulo: Canal USP. 2024. 1 vídeo (06min51s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HyXw9YS00u0>. Acesso em: 28 maio 2025.

INSTITUTO RUTH GUIMARÃES. Cachoeira Paulista (SP), 2025. Disponível em: <https://institutoruthguimaraes.org.br/site/>. Acesso em: 28 maio 2025.

LINS, Alvaro. Romances, novelas e contos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, mar. 1947. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=34755. Acesso em: 6 mar. 2025.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. O mistério dos acontecimentos. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=30589. Acesso em: 24 out. 2025.

MARINHO, Cecília Silva Furquim. **A palavra da mulher e o mundo do homem**: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX. 246 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

NABUCO, Araujo. Duas estreias. **Jornal de Notícias**, São Paulo, dez. 1946. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=583138&PagFis=1793&Pesq=julio%20catalano>. Acesso em: 28 maio 2025.

PORTILHO, Sérgio Carvalho. **Reflexões sobre o romance moderno Água Funda (1946), de Ruth Guimarães**. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa (MG), 2023.

RAMOS, Graciliano. Sorriso para todas. **Careta**, Rio de Janeiro, nov. 1946. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=083712&Pesq=Seria%20o%20adito%20diante%20disto%20falar%20em%20decad%20aancia&id=960707144586&pagfis=82842>. Acesso em: 23 out. 2025.

SENNA, Homero. Notícia de uma romancista. **O Jornal**, Rio de Janeiro, maio 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=33237. Acesso em: 28 maio 2025.

SODRÉ, Nelson Werneck. Água Funda. **Correio Paulistano**, São Paulo, maio 1946. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_09&pagfis=28507. Acesso em: 6 mar. 2025.

Sobre Itamar Vieira Junior e *Torto arado*

AGUALUSA, José Eduardo. Carta a um jovem escritor que admiro. **O Globo**. Rio de Janeiro, 3 jun. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-eduardo-agualusa/noticia/2023/06/carta-a-um-escriptor-que-aprecio.ghml>. Acesso em: 14 jan. 2025.

BOUHADJERA, Hocine. Les finalistes du Prix Littéraire Montluc Résistance et Liberté 2024 sont connus. **ActuaLitté**, Paris, jan. 2024. Disponível em: <https://actualitte.com/article/115348/prix-litteraires/les-finalistes-du-prix-litteraire-montluc-resistance-et-liberte-2024-sont-connus>. Acesso em: 10 mar. 2025.

CARDOSO, Viviane dos Santos. **Subalternidade e cultura na obra Torto arado, de Itamar Vieira Junior**. 41 f. Monografia (Graduação em Letras - Português). Departamento de Letras de Itabaiana, Universidade Federal de Sergipe, Itabaiana (SE), 2023.

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. Entre a tradição e a ruptura: a esperança cautelosa de Torto Arado. **Uol**. São Paulo, ed. 180, set. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/colaborador/rodrigo-soares-de-cerqueira/>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DINIZ, Lígia Gonçalves. Espírito do tempo. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, abr. 2023a. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura-brasileira/espírito-do-tempo>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DINIZ, Lígia Gonçalves. **No ar, minha resenha do novo romance de Itamar Vieira**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte, 21 abr. 2023b. Disponível em: <https://x.com/ligiagdiniz/status/1649525936369303553>. Acesso em: 24 maio 2025.

DINIZ, Lígia Gonçalves. **Quer debater uma possível incapacidade minha de reconhecer um projeto estético diferente dos modelos modernos?** Rio de Janeiro – Belo Horizonte, 28 maio 2023c. Disponível em: <https://x.com/ligiagdiniz/status/1662845273641476099>. Acesso em: 24 maio 2025.

DUBLIN LITERARY AWARD. **The award 2024**. Ireland. Disponível em: <https://dublinliteraryaward.ie/the-library/prize-years/2024/>. Acesso em: 10 mar. 2025.

MORAES, Fabiana. **Torto Arado é um bom livro, mas:** boa parte do entusiasmo vem do mercado editorial sublinhando obra que apazigua a má consciência branca. São Paulo, 19 jan. 2021a. Disponível: <https://x.com/fabi2moraes/status/1351688576031985664>. Acesso em: 14 jan. 2025.

MORAES, Fabiana. ‘Ter medo de que, Fabiana?’: uma reflexão sobre minha avó, ‘Torto arado’ e uma língua apunhalada. **Intercept Brasil**. 23 fev. 2021b. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2021/02/23/reflexao-minha-avo-torto-arado-lingua-apunhalada-itamar-vieira-junior/>. Acesso em: 14 jan. 2025.

PEREIRA, João; SILVA, Vanessa Ramos da. Santa Rita Pescadeira: o mito em Torto Arado, de Itamar Vieira Junior. **REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS**, Campo Grande (MS), v. 1, n. 34, p. 441-465, jan. 2023. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/7129>. Acesso em: 14 jan. 2025.

SOUZA, Yuri Moura Lima Amaral de. Torto arado entre o sinuoso e o retilíneo: elogios e interdições. **Revista Criação e Crítica**, São Paulo, n. 36, p. 194-217, out. 2023. Disponível em: https://revistas.usp.br/criacaoecritica/pt_BR/article/view/212786. Acesso em: 20 maio 2025.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Coração sem medo**. São Paulo: Todavia, 2025.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **O que aprendemos com "Torto Arado**. Prazer, Karnal. 2021. 1 vídeo (1h03min11s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bh7oR7oSKAw>. Acesso em: 3 abr. 2025.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. 2. ed. São Paulo: Todavia, 2023b.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. 12. reimpressão. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Vini Jr. ensina que devemos erguer a cabeça e ir até o fim contra racismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, maio 2023a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/columnas/itamar-vieira-junior/2023/05/vini-jr-ensina-que-devemos-erguer-a-cabeca-e-ir-ate-o-fim-contra-racismo.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2025.

Geral

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Aline Fernanda Scotti de *et. al.* Entretenimento em massa: como a indústria cultural uniformiza o pensamento contemporâneo. **Revista FT**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 145, abr. 2025. Disponível em: <https://revistaft.com.br/entretenimento-em-massa-como-a-industria-cultural-uniformiza-o-pensamento-contemporaneo/>. Acesso em: 29 jul. 2025.

ALVES, Paulo César; RABELO, Míriam Cristina. O jarê - religião e terapia no candomblé de caboclo. **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, 2009.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARRIONUEVO, Víctor Samuel. **Diccionario de la lengua española**: español-español. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: obras completas v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. *In*: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a. p. 11-63.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. *In*: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b. p. 308-345.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto *et al.* (org.). **O olhar**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura Brasileira**. 54. ed. São Paulo: Cultrix, 2022.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 169-196.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019. p. 83-98.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). *In*: NOVAES Adauto *et al.* (org.). **O olhar**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1983

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva (*et al.*). 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOMENICO, Hugo Di. **Léxico tupi-português**: com aditamento de vocábulos de outras procedências indígenas. Taubaté: UNITAU, 2008.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose, perversão**. Tradução Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gérard. Por um novo discurso da narrativa: tradução parcial de Nouveau Discours du Récit, de Gérard Genette (cap. VII, VIII, XI e XII). Tradução de Franco Baptista Sandanello. In: RIBEIRO, Mariana Aparecida de Oliveira; ALMEIDA, Lucélia de Sousa (orgs.). **Linguagem, cultura e discurso**. São Carlos (SP): Pedro e João, 2020, p. 15-31. v. 1

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2024.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Apicuri, 2016.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IANNI, Octávio. **A luta pela terra: história social da terra e da luta pela terra numa área da Amazônia**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto *et al.* (org.). **O olhar**. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 411- 423.

MARTINS, José de Souza. **O cativo da terra**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

PICHOIS, Claude; ROUSSEAU, André. Para uma definição de literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-218.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

REMAK, Henry Heymann Herman. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

SILVA, Vinícius Rodrigues Costa da; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Políticas do amor e sociedades do amanhã. **Voluntas**, Santa Maria (RS), v. 10, p. 168-182, set. 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à revolução brasileira**. 4. ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas LTDA, 1978.

SOUTO MAIOR, Mário. **Nomes próprios pouco comuns**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.