

ENTRE O REAL E O SOBRENATURAL: A CONSTRUÇÃO HETERODISCURSIVA E DIALÓGICA DO FANTÁSTICO EM *ÁGUA FUNDA*, DE RUTH GUIMARÃES¹

BETWEEN THE REAL AND THE SUPERNATURAL: THE HETERODISCURSIVE AND DIALOGIC CONSTRUCTION OF THE FANTASTIC IN *ÁGUA FUNDA* BY RUTH GUIMARÃES

Emerson Henrique Souza da Silva²

Orientador: André de Sena Wanderley³

RESUMO

Este artigo analisa a construção do fantástico na obra *Água Funda* (2018), de Ruth Guimarães, especificamente, sua relação com o folclore brasileiro, Bakhtin (2002; 2011; 2015), e Todorov (2017). Partindo do conceito de fantástico como hesitação entre o real e o sobrenatural (Todorov, 2017), a narrativa articula elementos do imaginário popular - em especial a figura da Mãe de Ouro - com questões sociais e identitárias do Brasil moderno. A análise revelou que a obra opera uma síntese entre o regionalismo e o fantástico, característica que a distingue no panorama do modernismo brasileiro. Ademais, utilizando o conceito bakhtiniano de heterodiscursividade (Bakhtin, 2015), o estudo evidenciou como os conflitos entre diferentes vozes sócio-ideológicas contribuem para o efeito de ambiguidade e hesitação na narrativa. Conclui-se, assim, que *Água Funda* representa uma contribuição singular à literatura brasileira, ao ressignificar tradições folclóricas através de uma linguagem literária inovadora, que subverte as fronteiras entre oralidade e escrita.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Ruth Guimarães; Literatura fantástica; Folclore; Bakhtin; Heterodiscurso.

RESUME

This article examines the construction of the fantastic in Ruth Guimarães' work *Água Funda* (2018), specifically its relationship with Brazilian folklore, Bakhtin (2002; 2011; 2015), and Todorov (2017). Departing from the concept of the fantastic as a hesitation between the real and the supernatural (Todorov, 2017), the narrative articulates elements of popular imagination—particularly the figure of the *Mãe de Ouro*—with social and identity-related issues in modern Brazil. The analysis reveals that the work synthesizes regionalism and the fantastic, a characteristic that

¹ Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Letras-Português, vinculado ao Departamento de Letras, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com orientação do(a) Prof. Dr. André de Sena Wanderley.

² Discente do Curso de Letras-Português/Licenciatura na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

³ Docente do Departamento de Letras da graduação e pós-graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

distinguishes it within the context of Brazilian modernism. Furthermore, employing Bakhtin's concept of heterodiscursivity (Bakhtin, 2015), the study demonstrates how conflicts between different socio-ideological voices contribute to the effect of ambiguity and hesitation in the narrative. Thus, it is concluded that *Água Funda* represents a unique contribution to Brazilian literature by reinterpreting folk traditions through an innovative literary language that subverts the boundaries between orality and writing.

Keywords: Brazilian literature; Ruth Guimarães; Fantastic literature; Folklore; Bakhtin; Heterodiscourse.

1 Introdução

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

E quando alguém mexe com varejão no lodo e turva a correnteza, isso também não tem importância.

Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outro vez.

(Ruth Guimarães)

O modernismo brasileiro traz às narrativas uma nova perspectiva acerca das culturas locais, o povo e a língua. Porém, esse interesse não surge no século XX, ele tem início no século anterior, com a ascensão de pesquisas relacionadas ao folclore, palavra originada de “folk-lore”, termo criado por W.J Thomas, em 1846, que significa saber de um povo (Zumthor, 1997). Apesar de terem se originado na Europa, durante a unificação alemã, as pesquisas etnográficas e antropológicas ganharam contornos específicos no Brasil ao longo do século XIX, sobretudo a partir da fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838 (Aubert, 2011).

Posteriormente, esses estudos tiveram grandes contribuições de estudiosos como Celso Magalhães, Silvio Romero e José de Alencar, que se dedicaram a investigar as manifestações folclóricas e as contribuições do indígena, do negro e do lusitano (Pirulli, 2016). Nesse sentido, mostra-se um campo profícuo para as pesquisas acerca da construção identitária do país, principalmente com a influência das mudanças sócio-históricas e políticas, a partir do homem do campo e a oralidade.

O século XX traz grandes mudanças, sobretudo no campo artístico-literário. As chamadas vanguardas europeias, que apresentaram à Europa um novo panorama estético-artístico, espalham-se pelo mundo. No Brasil, a tendência influenciou um grupo em São Paulo que, posteriormente, se tornou reconhecido como precursor do modernismo no Brasil: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Também chamado de grupo dos cinco, esses artistas foram responsáveis por organizar o que seria a Semana de Arte Moderna de 1922, na cidade de São Paulo.

A escolha foi feita estrategicamente em decorrência de diversos fatores, mas os principais foram o desenvolvimento industrial, o que colocava a cidade de São Paulo como o coração industrial do país, bem como a atenção da elite tradicional, a qual foi responsável por conferir credibilidade à insurgência estético-crítica naquele contexto. Tal movimento foi interessante porque a cidade atendia aos anseios de mudança que vinham se deflagrando pelo mundo pós-guerra, como salienta Bosi (2003, p. 209): “aqui (São Paulo) a ruptura foi possível, porque só aqui o processo social e econômico gerava uma sede de contemporaneidade junto à qual o resto da Nação parecia ainda uma vasta província de Parnaso”. Todos esses aspectos foram determinantes, afinal, trouxeram

a combinação de uma nova perspectiva histórica, o novo espaço-tempo da cidade grande de pós-guerra, com uma bateria de estímulos artísticos europeus, tornou possível, historicamente, a Semana de Arte Moderna de 1922. Como a tônica do grupo foi a modernização da linguagem, o segundo fator, estético, tem aparecido sempre como sobredeterminante. A semana pretendeu ser a abolição da República Velha das Letras (Bosi, 2003, p. 210).

Segundo Alfredo Bosi, no início do século XX, Euclides da Cunha e Lima Barreto têm contribuições significativas na literatura produzida nesse período. Para Bosi, esses autores “tiveram condições existenciais para explorar criticamente, agonicamente, o veio do nacionalismo” (Bosi, 2003, p.215). Nesse sentido, eles se debruçaram acerca de nossos contrastes: litoral/sertão, cidade/campo, branco/mestiço, etc., e, a partir disso, construíram suas obras. Apesar disso, ao compará-los com o modernismo, o crítico literário salienta que as discussões suscitadas pelos dois autores “conservaram, nas dobras da bandeira, um certo ar familiar, um jeito de escrever que vinha do Realismo e dos ideais progressistas de 1870” (Bosi, 2003, p. 215-216).

Em contrapartida, nesse novo momento no qual está a literatura brasileira e, consequentemente, o projeto modernista, tais aspectos não faziam mais sentido. Afinal, nessa primeira fase, também chamada de fase heroica, eles enxergavam o Brasil como um “mito enorme, proteico” (Bosi, 2003, p. 216). O aspecto único e valorativo das potencialidades artísticas dos protagonistas desse período é ratificado por Bosi, ao ser categórico em afirmar que

as fortes e belas imagens antropófagas de Tarsila, os manifestos de Oswald e a rapsódia de Mário de Andrade não poderiam ter nascido senão da cabeça de artistas que imaginavam lúdica e surrealmente o Brasil, aquela vaga e estranha e múltipla realidade pré-industrial que não era a cidade de São Paulo (Bosi, 2003, p. 216).

Desse modo, se ainda tínhamos uma dependência acerca da influência e história de Portugal no romantismo, neste novo contexto, ele é totalmente superado. Segundo Candido (2006), o movimento modernista “rompe com o estado das coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (Candido, 2006, p. 127).

A segunda fase moderna, também chamada de fase de consolidação, ocupa-se de legitimar muito do que fora construído no primeiro momento. No final do decênio de 20, uma figura ganha destaque. Oriundo do grupo dos cinco, responsáveis pela criação e instauração do modernismo no Brasil, Mário de Andrade lança a sua obra emblemática *Macunaíma*, em 1928. O romance é influenciado pelo apego e curiosidade do autor pelo folclore brasileiro, no qual buscou retratar, em sua construção, muito da pesquisa que fez entre os anos de 1927 e 1928, sobretudo influenciado pelo seu arcabouço construído no norte-nordeste do país, por onde viajara. Seu principal interesse, assim como os autores-pesquisadores do folclore como Alencar, Magalhães e Romero, era a oralidade. Desse modo, centrava-se nas cantigas populares como campo de pesquisa. Além de *Macunaíma*, parte destes estudos podem ser vistos em *O turista aprendiz*, seu livro de relatos, lançado em 1929.

Em sua carreira, Mário de Andrade visou estudar as manifestações culturais e religiosas que utilizavam da música para a sua concretização. Além da canção, ele também mostrou interesse pelo folclore mágico, folclore infantil, folclore negro, à escatologia popular, como discorre Florestan Fernandes (1994). Apesar da contribuição nos estudos folclóricos, o autor sempre negou a alcunha de folclorista.

Outro ponto que vale destacar é que, diferentemente dos discursos dos estudiosos do folclore do século passado, que tinham uma visão mais centrada e valorativa da influência portuguesa em detrimento da africana ou indígena, por exemplo, Andrade tem uma visão muito mais positiva da miscigenação brasileira e da influência que esses processos tiveram na cultura do país.

Em *Macunaíma* (2017), a sua maior obra de destaque, o autor paulistano criou um romance sobre um anti-herói que traz características que constituem racialmente o Brasil: o negro, o indígena e o branco. Nessa busca do caráter nacional, por intermédio da figura do personagem Macunaíma e seu hibridismo cultural, Mário de Andrade distancia-se da hierarquização da contribuição dos povos, que estava muito presente nos estudos folclóricos do século anterior, assumindo uma ótica horizontal. Além disso, para o autor, a música e a literatura não precisavam ser separadas, tendo em vista que “não existe paradoxo no abraqueiramento da arte erudita através da arte popular” (Fernandes, 1994, p. 150).

Chamado por Florestan Fernandes de “romance pitoresco”, Andrade explora em *Macunaíma* a plenitude e a riqueza folclórica brasileira, principalmente no que diz respeito ao estabelecer diálogos entre a oralidade e escrita, os quais Fernandes nomeia de “intersecções”. Por exemplo, na obra, o autor debruça-se a trazer anedotas e ditados populares que permeiam a oralidade e que fazem parte do folclore brasileiro. Acerca desse aspecto, retomamos um trecho que sintetiza bem essa relação: “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (Andrade, 2017, p. 96).

De maneira análoga, a escritora paulistana Ruth Guimarães, que construiu, ao longo de sua vida uma sólida carreira enquanto folclorista, lançou seu romance de estreia, *Água Funda* (2018), em 1946, e apresentou ao mundo uma narrativa que dialoga com o folclore brasileiro. Na época, o livro foi sucesso de crítica e de vendas, além de ser o segundo livro lançado por uma mulher negra na história do Brasil. O primeiro foi a obra *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (2018), publicado em 1859. Sobre ser uma escritora negra, ela salienta: “negra eu sou, o que não é nenhuma originalidade neste país. Negra e escritora, o que já constitui um modo singular de ser, dadas as circunstâncias. Também sou escritora regional e, como caipira, a única” (Silva, 2023, p.16).

Na obra *Água Funda*, a partir da personagem folclórica Mãe de Ouro, quem “norteia os mistérios” que circundam aquele espaço, a autora constrói uma narrativa

que ambienta o fantástico no contexto regionalista. Lembremos que, naquele contexto, os autores debruçaram-se sobre as questões humanas a partir de uma ótica mais “realista” do homem, como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (2013), obra que explora as mazelas da miséria e da seca no sertão nordestino. No entanto, ela opta por outra abordagem, muito mais parecida com a de João Guimarães Rosa (2001) em *Sagarana*, obra lançada no mesmo ano, que possui contos que dialogam com o caipira e sua relação com o fantástico e o maravilhoso.

A escolha da autora pela Mãe de Ouro não foi por acaso, haja vista que Guimarães era uma exímia estudiosa das manifestações folclóricas brasileiras, bem como tinha Mário de Andrade enquanto mestre.

A pesquisa sobre folclore constituiu-se em uma intensa atividade de Guimarães, levando-a a ser membro da Comissão Paulista de Folclore e estar na diretoria do Museu do Folclore (entre 1947 e 1958), junto de outros proeminentes pesquisadores, como Rossini Tavares de Lima. Ruth considerava-se uma espécie de herdeira de Mário de Andrade. (Silva, 2023, p. 9)

É ao autor, inclusive, que Ruth Guimarães dedica sua obra *Os filhos do medo*, de 1950, na qual analisa, a partir de casos e contos, a representação do diabo no folclore brasileiro, um dos seus interesses de estudo. Além das obras citadas anteriormente, chegaram para nós: *Contos Negros* (2020), *Contos Índios* (2020), *Contos do céu e da terra* (2020) e *Contos de Encantamento* (2025).

Ao longo de sua extensa carreira,

Ruth Guimarães publicou quase 40 livros, com reedições, registrados na Biblioteca Nacional. Vale mencionar que as traduções do francês eram a sua especialidade, fruto da formação em Letras da USP. E isso fez dela uma das tradutoras de Dostoiévski no Brasil, antes do movimento de tradução diretamente do russo, uma vez que a literatura eslava circulava no alfabeto ocidental por meio do francês (Silva, 2023, p.17)

Porém, é *Água Funda*, sua obra-prima, na qual é apresentada uma perspectiva que visa explorar a oralidade, a partir de um narrador que nós não conhecemos. Nela, somos convidados a vivenciar por décadas as histórias que passam na fazenda Olho D'água e nos espaços circundantes, assim como sua modernização e as transformações sócio-históricas de uma população diretamente ligada à terra e que não a deixam sob quaisquer circunstâncias.

Ademais, a construção do mundo “caipira” é feita de uma riqueza ímpar, ao apresentar uma imersão na vida campestre e sua ótica acerca do mundo em meio à cantiga de viola, à linguagem, à natureza e à alimentação, de forma cronotópica (Bakhtin, 2018). Desse modo, Ruth Guimarães aproxima-se de autores do mesmo período, tendo em vista que se debruça no regionalismo, mas também se afasta ao mesclá-lo com o fantástico. Sendo assim, a autora “se torna um pêndulo que oscila proximamente entre seus parentes literários como Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo ou Guimarães Rosa” (Silva, 2023, p. 11).

Na obra, o tempo não é linear, assemelhando-se muito ao “sabor da memória dos contadores de causos” (Guimarães, 2018, p. 7), como discorre Antonio Candido no prefácio da obra. Entretanto, é possível traçar duas partes na qual a narrativa se sustenta, a partir de dois personagens: a primeira, a Sinhá Carolina, quem denota e demarca, para nós leitores, o passado colonial brasileiro, no final do século XIX. É, inclusive, a partir de sua história que somos introduzidos à estrutura escravagista brasileira, enquanto senhora de engenho.

Na segunda parte, somos apresentados ao personagem Joca, um simples trabalhador que lida com os dilemas que ainda reverberam no século que sucede, bem como as situações fantásticas que afetam sua vida e sua relação com Curiango. Neste novo contexto, apesar de não haver a escravatura, as mazelas coloniais ainda afligem o trabalhador do campo.

Por isso, neste trabalho, observamos a forma que o fantástico se apresenta na obra através da heterodiscursividade, na qual notamos haver um conflito de vozes sociais-ideológicas, segundo Bakhtin (2015), aliado à perspectiva de Todorov (2017) acerca do fantástico. Desse modo, analisamos a forma como a tensão entre o estranho e o maravilhoso são construídas, bem como as posições que os personagens ocupam nas narrativas e de que modo elas dão a tônica ao enredo.

À vista disso, o objetivo geral deste estudo é analisar a presença do fantástico na obra *Água Funda* em diálogo com perspectiva bakhtiniana, a partir do conceito de heterodiscurso. Como objetivos específicos, buscamos: i) compreender a relação entre o fantástico, a heterodiscursividade e o folclore na obra de Ruth Guimarães, identificando os elementos narrativos que articulam essas dimensões e sua função simbólica e cultural; e ii) examinar a importância estética da narrativa regionalista-folclórica, destacando sua contribuição para a valorização da cultura popular e sua relevância na construção do imaginário literário brasileiro.

No que se refere à metodologia, optamos por uma pesquisa bibliográfica, sob abordagem qualitativa, na qual descrevemos, analisamos e interpretamos o *corpus* de maneira subjetiva, a partir de revisão bibliográfica e de estudos já realizados acerca dos conceitos apresentados.

Este trabalho está dividido em duas seções. Na primeira seção, mobilizamos pressupostos teóricos, como os conceitos de estranho, maravilhoso e fantástico, a partir dos estudos de Todorov (2017), assim como dialogismo e heterodiscurso, segundo Bakhtin (2015), sempre com vistas a analisar como esses elementos se articulam com a narrativa com o folclore brasileiro, encontrada na obra de Ruth Guimarães. Já a segunda seção aborda, a partir das discussões suscitadas, com base nos termos-conceitos e nos estudos levantados, a importância estética e literária no modernismo brasileiro de *Água Funda*, que consegue mesclar o regionalismo e o fantástico em oposição a um cânone cristalizado e restrito.

Nesse sentido, a seguir, entramos na conceituação do fantástico de acordo com Todorov (2017), assim como situamos de que forma ele apresenta-se na obra. Ademais, retomamos os estudos de Bakhtin (2015) acerca do heterodiscurso e como, a partir disso, em diálogo com o fantástico, cria-se a narrativa de Ruth Guimarães. Desse modo, observamos como o fantástico e a heterodiscursividade se manifestam em *Água Funda*, obra de Ruth Guimarães que combina o regionalismo do segundo decênio com o fantástico todoroviano, caracterizado pela ambiguidade entre o real e o sobrenatural, a partir do heterodiscurso, que reflete a pluralidade de vozes sociais.

2 O estranho, o maravilhoso e o fantástico

Antes do capítulo que dá início à obra de Guimarães, uma frase chama a atenção do leitor: “estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer parte. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém apreendeu nada do seu misterioso sentido” (Guimarães, 2018, p. 15). O excerto serve como preâmbulo dos acontecimentos que permeiam a narrativa de Ruth Guimarães, que se orienta sobretudo na ambiguidade proporcionada pelo fantástico. Primeiramente, antes de nos aprofundarmos acerca deste aspecto da narrativa regionalista, veremos como Todorov enxerga o fantástico.

Na obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), Tzvetan Todorov dispõe-se a analisar narrativas ligadas ao estranho, ao maravilhoso e ao fantástico. No livro, o autor busca familiarizar o leitor e a forma como esses gêneros estão dispostos na literatura, os quais estão ligados diretamente à percepção dos personagens e do leitor em contato com o insólito. Consideramos que seja válido abordar as conceituações, antes de entrarmos no espaço do fantástico propriamente dito, para nos situarmos e conseguirmos diferenciá-los posteriormente na análise.

Primeiramente, vejamos o conceito de estranho, que está mais próximo do fantástico no que tange à “descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão” (Todorov, 2017, p. 53). Ele defende que a estranheza pode ser entendida como coincidências ou também “experiências de limites”. Dessa maneira, o leitor/personagem, ao se deparar com um evento atípico na narrativa, se houver na obra explicações de maneira racional e natural às situações, entra no campo do estranho.

Em contrapartida, no que diz respeito ao maravilhoso, “os elementos não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2017, p. 60). Seguindo tal linha de pensamento, o mundo construído parece ser verossímil tanto na obra quanto para quem a lê. Esse tipo de narrativa pode ser vista em conto de fadas ou obras literárias de ficção científica, como *Guerra dos Mundos* (1888), de H. G. Wells, *Eu, Robô* (1950), de Isaac Asimov, e *Solaris* (1961), de Stanisław Lem. Ademais, podemos também considerar a linguagem cinematográfica e obras como *Star Trek* ou *Star Wars*, se pensarmos em uma transmutação do maravilhoso científico para as telas. Assim, conseguimos encontrar uma variedade de elementos que reverberam até hoje: animais que falam, fadas madrinhas, bonecas falantes e tapetes voadores, ou até mesmo viagens intergalácticas.

Por fim, quando falamos de fantástico, estamos tratando da ambiguidade, naquele espaço que não dá para definir se está ocorrendo um evento sobrenatural ou racional. Para Todorov, trata-se da hesitação, afinal, “o fantástico ocorre na incerteza: ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou maravilhoso” (Todorov, 2017, p. 30). Tal incerteza aparece quando o sujeito se depara com o insólito, que, a partir das leis naturais,

não consegue ser definido, como destacamos acima. Para ser entendido como fantástico, Todorov (2017) salienta que,

em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem, e ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra [...] Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” (Todorov, 2017, p. 38-39)

Desse modo, quando se encontra nessa situação, cabe ao leitor/personagem escolher acreditar na experiência sobrenatural (maravilhoso) ou negá-la (estranho).

Na obra *Água Funda* (2018), os mistérios que permeiam os personagens sustentam-se inicialmente na voz de quem narra, pois é ela quem nos guia durante a jornada. Não só isso, para nós, ela coloca-se na narrativa como mediadora dos discursos que ora visam ratificar a existência do maravilhoso, ora os colocam no campo estranho. Essa hesitação é construída sobretudo a partir das divergências discursivas entre os sujeitos (autor-criador e personagens) que estão sempre em confronto na obra. Porém, por enquanto, focaremos apenas no fantástico.

No primeiro capítulo, algo nos prende logo de início, no qual temos uma relação direta com o folclore brasileiro a partir da figura da Mãe de Ouro⁴: “se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a Mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem. A Mãe de Ouro mora do outro lado da serra” (Guimarães, 2018, p. 17). Assim como discorremos acima, a figura folclórica tem um papel importante em relação à tensão ocasionada pelo insólito, sendo atribuído a ela muitos dos acontecimentos que ocorrem na obra.

Ao apresentar a fazenda Olho D’água, um dos espaços no qual se passa o enredo, o narrador diz: “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). Essa afirmação se repetirá durante a narrativa, sempre colocando no campo da hesitação, nos fazendo questionar se estamos em frente ao sobrenatural ou não. Tal impasse não está

⁴ Figura folclórica brasileira, é responsável por mostrar onde se encontram jazidas de ouro. Sua origem remonta ao Brasil colônia, no qual havia a exploração de minérios e pedras preciosas. Podem ser encontradas adaptações narrativas da Mãe de/do Ouro em Minas Gerais, Goiás, São Paulo e Rio Grande do Sul.

apenas diante do leitor, como também nos próprios personagens quando se veem diante do mistério.

O sobrenatural também perdura no parágrafo seguinte, quando somos apresentados a uma das personagens principais da primeira parte da história: Maria Carolina/Sinhá Carolina. Como dito, o tempo não segue a ordem cronológica dos fatos, estando muito atrelado às lembranças de quem narra, como no excerto: “na outra sala há um retrato dela, no meio de outro listão verde, com rosas. Maria Carolina, está escrito por baixo. Parece que ela segue com os olhos quem perturba o silêncio destas salas” (Guimarães, 2018, p. 18). Nesse trecho, percebemos mais uma vez o fantástico, quando não se afirma que é, mas “parece”, deixando a quem lê em dúvida. Nela, também sabemos que a personagem morreu, mesmo não sendo apresentados à sua história.

Vale salientar a morte, elemento que é usado muitas vezes para a construção narrativa do fantástico, como destacado no trecho “que frio! Sentiu? É a morte. Passe, morte, que estou bem forte. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela” (Guimarães, 2018, p. 18). Nesse excerto, percebemos que quem narra questiona o leitor acerca do que está sendo contado, convidando-o a adentrar na atmosfera insólita a partir das sensações que o insólito causa. Sob esse ângulo, se pararmos para analisar o excerto “passe, morte, que eu estou bem forte” (Guimarães, 2018, p. 18), percebemos tratar-se de um ditado popular, incorporado pelo narrador na obra, tecendo esse diálogo entre oralidade e literatura. Neste caso, em específico, visa principalmente trazer familiaridade entre o leitor e a narrativa oral.

É através da retomada da história, a partir de quem narra, que descobrimos um pouco de Sinhá Carolina, jovem abastada e bela, ou como é descrita: “era de uma lindeza de encher os olhos. Botava num chinelo todas as moças desta redondeza” (Guimarães, 2018, p. 18). A beleza, no entanto, não era seu único traço predominante, sendo também descrita como soberba, até mesmo cruel.

O poder aquisitivo de sua família é ratificado ainda neste capítulo, quando é abordada a confecção e realização do seu casamento arranjado, o qual foi realizado sob os preceitos coloniais das grandes famílias da época, como destacado em:

No último dia, mandaram vir fogueteiros de fora e fizeram figuras com fogos, na beira do ribeirão dos Mota. Não é mentira. Está aí Seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova. Só de violeiros, vieram oito. Seu Pereira,

cunhado da outra irmã, trouxe música da cidade. Dançaram no salão, com orquestra, e fora, no terreiro, com viola e sanfona. O enxoval foi uma beleza, isso dito por gente acostumada a lidar com coisas finas: a roupa de cama toda de cambraia e linho português, encorpado, e a roupa de uso de um linho bom que chamavam Holanda (Guimarães, 2018, p. 19).

No excerto supracitado, percebemos haver um interesse de nos situar sobre quem são os personagens e a hierarquização, que trabalhamos a seguir.

Se temos a demonstração do grande poderio econômico de uma família colonial e escravagista a princípio, a qual é evidenciada na importação de vestuário e peças do velho continente, vemos também uma sutil crítica de quem narra. Esse argumento sustenta-se se prestarmos atenção no trecho destacado, principalmente, no excerto: “isso dito por gente acostumada a lidar com coisas finas” (Guimarães, 2018, p. 19). Na verdade, notamos que quem narra nada tem proximidade com a casa-grande. Muito pelo contrário, ele se afasta.

Ainda acerca da construção do fantástico na obra, observamos ser ratificada a partir do ditado popular, como vemos no fragmento: “é ditado dos antigos: casamento que começa com foguete, acaba com porrete. Esse não acabou com porrete, mas foi muito pior. Também já tinha sido mal-agourado. No dia do casamento, um guainumbi de papo branco entrou voando no quarto” (Guimarães, 2018, p. 19). Desse modo, o narrador (autor-criador) retoma sua posição por intermédio dos discursos que permeiam o espaço no qual está inserida a narrativa, o qual é basilar para a construção da hesitação do que está sendo narrado.

3 O dialogismo bakhtiniano e o heterodiscurso

Um dos mais importantes estudiosos da linguagem, Mikhail Bakhtin defendeu uma perspectiva dialógica da linguagem, em que há uma interrelação entre os sujeitos e as múltiplas formas de interação. Para o autor, o mundo é formado discursivamente, afinal, apreende-se e constitui-se no mundo a partir da linguagem. Sob esse ângulo, sendo seres socialmente situados na realidade concreta, em contato e conflito com muitas vozes, é estabelecida uma relação constante e inacabada.

Por tal motivo, Bakhtin (2011) entende que não nos comunicamos cruamente no mundo, mas através de enunciados relativamente estáveis (gêneros discursivos), os quais podem ser divididos em: i) gêneros primários (simples) e ii) gêneros

secundários (complexos). De maneira geral, o primeiro está ligado às tarefas mais simples e corriqueiras, enquanto o segundo diz respeito a uma complexificação do primeiro. Por exemplo, pensemos no gênero causo, que se trata de um gênero oral, na perspectiva bakhtiniana, seria classificado enquanto gênero primário. Já o segundo, gênero complexo, seria o romance, o qual é mais planejado e capaz de assimilar o primeiro.

Nessa perspectiva, o filósofo da linguagem defende que o romance é “o único gênero a se reconstituir, e ainda inacabado” (Bakhtin, 2002, p. 397). Não adentraremos na história do romance, pois esta não é nossa intenção neste artigo, por isso, nos centraremos apenas na valoração do gênero, a partir dos estudos bakhtinianos e a forma como a ótica bakhtiniana enxergava o gênero.

Para o filósofo, o romance tem a capacidade de dialogar com o presente, ao assimilar os discursos corriqueiros, que são sócio-histórico e ideologicamente situados, atendendo às necessidades e às mudanças da contemporaneidade. Diferente do gênero epopeia (*epos*), que conta o passado, bem como retrata heróis e glórias, o romance narra, literariamente, o homem comum e o presente (Bakhtin, 2002).

Desse modo, o romance mostra-se um gênero pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, por ser capaz de orquestrar todas as vozes, gêneros e estilos em único gênero (Bakhtin, 2002). Esse caráter do romance o transforma num gênero capaz de lidar com a heterogeneidade das linguagens e enunciados, os quais encontram, no romance, um lugar profícuo para estabelecer-se dialogicamente. Nesse sentido, como discorre Bakhtin:

e é graça a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens (Bakhtin, 2002, p. 74).

Para a organização dessas vozes no romance, temos a presença do autor-criador. Neste momento, demarcamos que, diferentemente do autor-pessoa, o autor-criador (narrador) é uma parte importante da criação estética literária para Bakhtin, visto que ele é responsável por mediar os enunciados que permeiam a obra. Segundo Sobral (2008), “não há discurso sem dialogismo, sem exotopia, sem

cronotopo, e a posição exotópica [...] sua posição de estruturador do discurso” (Sobral, 2008, p. 61). Por não se tratar de um recorte exato da realidade, mas sim uma transfiguração do mundo, na atividade estética, cabe ao autor-criador organizar a heterogeneidade discursiva presente.

De acordo com Bakhtin, no discurso sempre há um encontro entre vozes, seja para ratificar, retificar ou suscitar conflitos. Nessa perspectiva dialógica, o discurso não é estático, mas dinâmico, sempre em diálogo com enunciados outros, tanto ao retomar os enunciados antigos quanto antecipar os que virão. Dessa maneira, todo discurso é orientado para a resposta, o diálogo é vivo e irrepetível. Acerca dessa constância, o autor destaca que, na prosa, “ela penetra interiormente na própria concepção do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática” (Bakhtin, 2002, p. 92). Em consonância com o filósofo russo, Fiorin (2020) discorre que “a palavra sempre é perpassada pelo outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro” (Fiorin, 2020, p. 22). Desse modo, no enunciado sempre há a presença de duas vozes.

Para observarmos de que forma isso ocorre na literatura, descrevemos e analisamos como o heterodiscurso está presente na obra *Água Funda*. Paralelamente, a partir de trechos da narrativa literária, interpretamos como o heterodiscurso contribui para a construção do fantástico na obra. Para isso, nos guiaremos a partir de Bakhtin, Volóchinov e intérpretes do Círculo, como Fiorin, e suas perspectivas acerca do dialogismo bakhtiniano.

Um desses conceitos trata-se do dialogismo na forma composicional, no qual é possível visualizar as vozes no discurso. Nesse contexto, o autor salienta que há duas maneiras disso ser feito: i) quando o discurso é perceptivamente citado e separado do discurso citante, denominado de por Bakhtin de discurso objetivado; ii) quando o discurso bivocal, o qual é internamente dialogizado, não sendo perceptível a separação entre discurso citante e citado. Acerca do primeiro, temos como exemplo: o discurso direto, discurso indireto, aspas e negação. Enquanto no segundo, ele pode ser encontrado a partir de paródia, estilização, polêmica clara e velada e pelo discurso indireto livre. Para exemplificar as formas como isso ocorre, tomamos como exemplo alguns trechos da obra de Ruth Guimarães, na subseção seguinte.

3.1 O heterodiscurso e a construção do fantástico em *Água Funda*

Para exemplificar de que forma o heterodiscurso contribui para a construção do fantástico, apresentamos, de modo sintetizado, a relação entre Sinhá Carolina e a cozinheira escravizada Joana, abordada no primeiro capítulo, em que também temos a morte do esposo de Carolina:

Quando aconteceu o que aconteceu, o povo que está só dando com a língua nos dentes, começou num diz que diz que, que a Joana dos Anjos é que tinha arrumado coisa-feita com um mundrungleiro do Alegre. A Joana não mata nem galinha, mas tinham lá seu motivo de falar, que não há fumaça sem fogo. Foi assim: Sinhá queria uma cozinheira e mandou o capataz arranjar uma que prestasse. 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)

O narrador inicia abordando as notícias que circulam acerca do que está prestes a acontecer com o Sinhó, mas já sabemos que a culpa será atribuída à personagem Joana. Notamos, nesse primeiro período do fragmento, que as suposições acerca do evento parecem ser discutidas por muitas vozes, as quais não conhecemos, ou seja, parecem ser oriundas do senso comum, de discursos que permeiam esse espaço.

Ademais, percebemos outra questão - há a menção à feitiçaria no trecho: “é que tinha arruma coisa-feita com um mundrungleiro⁵ do Alegre” (Guimarães, 2018, p. 21). No excerto destacado, a utilização de magia é para prejudicar alguém, o que denota que, segundo esse discurso, a personagem utilizou do sagrado para a sua vingança. No entanto, no próximo período, há um discurso que atua de forma contrária, apresentando a sua defesa em prol de Joana, assim como faz questão de garantir que, pelo menos, um direito à dúvida, ela possui, pois “não mata nem galinha” (Guimarães, 2018, p. 21). Por fim, voltamos ao espaço da dúvida, da ambiguidade, da hesitação.

A critério de contextualização, as motivações que poderiam ocasionar uma eventual mandinga de Joana foram em decorrência do afastamento de seu marido, que, assim como ela, estava na condição de escravizado e vendido separadamente. Sendo assim, como “retaliação” à negativa de Carolina, foi atribuída à cozinheira a culpa pela morte do esposo de Sinhá Carolina. Em um dos trechos da obra, o

⁵ Palavra de origem africana, mundrungleiro é quem faz mundrunga, feitiço, bruxaria, mandinga.

capataz tenta interceder pela moça, mas é veementemente repreendido. Vejamos como isso ocorre na obra:

— Não é melhor comprar o marido dela, Sinhá?
— Não. Não preciso de mais ninguém.
— Na roça sempre há lugar e... e...
— E quê, homem? Desembuche de uma vez.
— Eu... pois é, eu pensei, não é? Caso a Sinhá queira... a negra fica mais contente...
— Ora, Seu Joaquim Dias! O senhor, um homem acostumado a lidar com escravo, com esses dengues?... chorando prele vir. Descanse, homem. Aqui não há de faltar macho pra ela.
O capataz não disse mais nada. Ficou bobo com a brutalidade de Sinhá.
Só uma vez, nessa semana, Sinhá falou com a negra:
— Como é mesmo o seu nome, você aí?
— Joana Maria dos Anjos, Sinhá...
— e já ia pedindo, mais animada:
— Sinhá...
Ela virou as costas, sem prestar atenção, arrepanhou a saia de seis panos e lá se foi.
— Sum Cristo!... — falou Joana engolindo o choro. Maria Carolina respondeu de longe, já se enfiando pelo corredor:
— Para sempre seja louvado!
(Guimarães, 2018, p. 22).

No fragmento destacado, observamos o embate discursivo a partir dos pontos de vista sobre a mesma problemática. O discurso é direto, bem como apresenta os enunciados de Sinhá Carolina, Joaquim Dias e Joana. Inicialmente, notamos que o capataz intercede por Joana, mas logo é repreendido. Ele tenta argumentar visando uma suposta bondade da Sinhá, porém, não tem efeito. Ela é irredutível, sua visão carrega a perspectiva de uma senhora de engenho oitocentista. Neste mesmo trecho, destacamos também como Joaquim Dias e Maria Carolina se referem à personagem, porque, apesar de sentirem empatia por ela, eles a enxergam como um produto sem nome e identidade. Para a Maria Carolina, especificamente, Joana trata-se apenas de uma escrava, como veremos posteriormente. Encontramos, logo, mais uma marca do escravagismo no contexto colonial que reverbera na narrativa, a partir da desumanização de Joana dos Anjos e o seu direito de sentir, tornando-se um ser-objeto no contexto colonial.

A coisificação é ainda mais intensificada posteriormente, quando perguntada qual é o seu nome. Para Joana, esse momento parece oportuno para que ela finalmente possa pedir à senhora o direito de ter seu amado, porém, não é ouvida. Esse ponto levantado é reafirmado através do discurso indireto do narrador (autor-criador) que, entre o embate de Carolina e Dias, salienta que, até para o

capataz, aquilo ultrapassa os limites do aceitável. Ademais, outro ponto é levantado por quem narra, já que aquela era a primeira vez que Sinhá Carolina havia dirigido a palavra à personagem Joana.

A última intercessão de Joana é feita ao final do fragmento, no qual a personagem percebe que sua única opção era recorrer à fé, mas não obtém resultado. Como resposta, de forma irônica, Carolina responde: “para sempre seja louvado!” (Guimarães, 2018, p. 22). Sobre esse aspecto, notamos que, mesmo que compartilhassem visões religiosas semelhantes, na hierarquia social, seus valores e importância eram diferentes. Para Carolina, pouco importava o que Joana sentia, afinal, ela não deveria ter desejos e sentimentos numa perspectiva de sociedade escravagista. Era um objeto que comprava, por isso, não há empatia pela personagem.

Mais à frente, há uma retomada a partir do narrador sobre a suposta ligação de Joana com a morte do Sinhô, como vemos no trecho: “e daí, quando aconteceu o desastre, não faltou quem dissesse que a culpada foi a Joana dos Anjos, de parceria com o cabinda que fazia feitiço no Alegre” (Guimarães, 2018, p. 22). Nesse excerto, percebemos não haver mais, no discurso indireto, uma voz que a defenda. Ao contrário, só reafirma o que estão reverberando sobre ela. É interessante pensarmos também que o sujeito que lida com o oculto, neste fragmento, ganha outra nomenclatura: cabinda. Tal nomeação remete ao povo bantu do norte de Angola, um reino que, posteriormente, tornou-se um dos principais portos para as crueldades do mercado escravagista, no século XIX (Oliveira, 2023).

Nessa linha de pensamento, interpretamos que tanto mundrungueiro quanto cabinda são palavras africanas que adentram e influenciam a língua em decorrência dessa colonização, mas também dão pista do lugar no qual estamos adentrando. É na oralidade que o fantástico está construído, assim como são vozes outras que estão disseminando-o e essas ocupam lugar semelhante ao de Joana nesse espaço escravocrata.

Ainda sobre os mistérios que circundam a morte do Sinhô, analisemos como é construído seu fim:

- Fosse coisa que pudesse, eu queria que essa viagem ficasse para amanhã. A mo'que meu coração não pede que mecê vá.
- Por que isso, agora?
- Não sei. Sonhei umas coisas e...
- Ora! Que bobagem! Não vai me acontecer nada.

— Assim Deus seja servido.
(Guimarães, 2018, p. 23).

Neste excerto, temos três discursos: Sinhá Carolina, o seu marido e o narrador. Inicialmente, percebemos que a primeira intercede ao esposo para não viajar, em decorrência da premonição que tivera. Ao decorrer do diálogo entre os personagens, descobrimos que ela sonhou com algo trágico que poderia ocorrer com ele, de modo que apresenta certa preocupação.

No trecho, percebemos que Maria Carolina traz a perspectiva da incerteza, em decorrência de algo que pode vir acontecer e que lhe foi mostrado no sonho, o que suscita, no leitor, o sentimento de que algo está prestes a acontecer. Essa atmosfera é alimentada em todo o capítulo que estamos analisando, pois a todo tempo sabemos que fim terá o Sinhó e a quem é atribuída a culpa, mas não sabemos como. Além disso, vemos uma visão conflitante acerca do sonho, porque o último, o marido, apresenta uma perspectiva mais cética, não dando muita importância para o que possibilita a criação da atmosfera fantástica.

É interessante que o discurso indireto volta à cena por meio do narrador que nos lembra que: “sinhô, Deus lhe tenha a alma em bom lugar, estava acostumado a contrariar os repentes de Sinhá” (Guimarães, 2018, p. 23). No fragmento, vemos que o entendimento a respeito do seu pedido seria apenas um capricho momentâneo, já que fazia parte de sua personalidade. O diálogo é encerrado no trecho seguinte, no qual temos o discurso direto de Sinhó: “só, só por causa do sonho, mecê não quer que eu vá?” ao passo que ela responde: “Só”. Por fim, o diálogo entre eles é encerrado, no qual o marido reafirma sua visão cética sobre o sinal/aviso: “então eu vou. Sonho dá o contrário” (Guimarães, 2018, p. 24).

Essa perspectiva suscitada alinha-se aos conceitos de Todorov, visto que vemos em *Água Funda* uma narrativa que brinca o tempo todo com incerteza e ambiguidade, sobretudo a partir desses heterodiscursos que estão todo o tempo em conflito, ora divergindo, ora convergindo. Por exemplo, se pensarmos nos conceitos todorovianos, encontramos o estranho na figura do Sinhó, que traz a perspectiva lógica, o maravilhoso através da Sinhá e o fantástico por meio do narrador (autor-criador).

Sobre esse caráter proximal entre o fantástico e quem narra, notamos que ele está recorrentemente levando o leitor a se questionar, tensionando o real e o insólito, discursivamente. Para ilustrar esta ideia, vejamos o excerto seguinte:

saiu, podia ser umas oito horas, já com sol nado. De tardezinha o baio apareceu sem cavaleiro. Foram dar com o Sinhô jogado numa perambeira, com o pescoço quebrado. Aquele morreu sem ter tempo de gritar ai! Jesus! Aí pegaram a falar que foi mandinga. Que mandinga o quê! Aquilo foi o cavalo que passarinhou, porque viu alguma cobra no caminho (Guimarães, 2018, p. 24).

O fragmento destacado apresenta a conclusão, ou melhor, mais dúvidas acerca da morte do Sinhó. Logo no início, vemos tratar-se de um discurso indireto, no qual o narrador relata o trajeto que sucedeu após a conversa com Sinhá Carolina. Além disso, notamos que ele, o seu marido, discorre acerca do tempo levado até perceberem a sua morte, que só é notada à tarde com a vinda de seu cavalo. Acerca desse aspecto, observamos haver uma digressão, afinal, assim como toda a narrativa, o tempo não segue uma ordem contínua, mas sim fragmentada.

Posteriormente, são apresentadas as percepções acerca do que pode ter ocorrido. Quanto a esse ponto, gostaríamos de destacar as “percepções”, visto que observamos tratar-se de três discursos, três vozes presentes no enunciado, vozes essas conflitantes. Em um primeiro momento, no excerto “aquele morreu sem ter tempo de gritar ai! Jesus! Aí pegaram a falar que foi mandinga” (Guimarães, 2018, p. 24), vemos que o narrador apresenta uma percepção maravilhosa sobre o que aconteceu com o Sinhó, pois, em seu discurso, ressoam vozes que acreditam haver relação entre a possível mandinga de Joana e a morte.

Porém, se analisarmos profundamente, observamos também a presença do discurso do Sinhó, ou, pelo menos, seus minutos finais, no trecho “ai! Jesus!”. Essa percepção sustenta-se quando concebemos o discurso enquanto espaço dialógico e de conflitos. Em paralelo, observamos mais uma voz contrária no trecho “que mandinga o quê! Aquilo foi o cavalo que passarinhou, porque viu alguma cobra no caminho” (Guimarães, 2018, p.24), outro discurso que tenta explicar racionalmente o que houve, o que faz com que o fragmento também entre no campo do estranho. Desse modo, o fantástico sustenta-se a partir da dúvida e possibilidade do que pode ter acontecido, e isto, para nós leitores, fica em aberto.

Lembremos que sua morte, do Sinhó, não é narrada, mas recontada pelo narrador da obra, que orchestra socio-ideologicamente os discursos sobre o que ocorrera. Consequentemente, sentimos que tudo que está sendo posto fica suspenso, colocando-nos numa posição de hesitação e ambiguidade, sobretudo

pela posição exotópica que o autor-criador ocupa. Nesse caso, percebemos que o narrador, quando aborda a ligação entre Joana e a morte do Sinhô, põe em conflito o maravilhoso e estranho, colocando-nos em frente ao fantástico.

Na seguinte seção, descrevemos e analisamos a segunda parte da narrativa, a partir da história de Curiango e Joca, sendo este último se apresenta em meio a possíveis situações fantásticas a partir do amor que sente por aquela.

3.2 Entre o amor e a loucura: o fantástico

Na obra, a primeira menção que temos à personagem Curiango é no “capítulo V”, no qual somos apresentados a um novo marco temporal. Logo no início, percebemos que os tempos são outros, sobretudo pela indicação do discurso indireto do narrador. Por tratar-se de uma narrativa que não é linear, como assinalamos acima, os capítulos podem não seguir uma ordem cronológica, por isso o enfoque desta seção é analisar a relação entre os dois personagens e a presença do insólito na construção dessa mesma relação.

No trecho que abre o capítulo, vemos uma breve comparação entre o passado e o presente: “veja daqui a estrada onde passa a jardineira! Hoje chamamos jardineiras esses ônibus abertos do Zé Luiz e são muito diferentes do que era a condução de antes. Naquele tempo era uma caranguejola puxada a burro” (Guimarães, 2018, p. 60). Nesse excerto, percebemos que algo mudou, não é mais o tempo em que Sinhá Carolina e Joana estavam, ele é moderno, e isso fica evidente no fragmento “quando a Companhia tomou conta de tudo, acostumaram-se com a caçamba e não passavam mais sem ela” (Guimarães, 2018, p. 60).

Porém, nossa intenção não é nos preocupar com o aspecto espaciotemporal, não por agora. Os trechos destacados são apenas para situarmos e para chegarmos a um dos pontos fortes desta seção: Curiango. O percurso foi necessário para salientar que ela é descendente de Miro, responsável pelo investimento de transportes na região, para sermos mais exatos, sua neta.

Acerca desse ponto, um dado que nos é narrado - a sua origem - carrega uma questão interessante: “a invenção dele continuou. A família também. Anda uma neta dele aí, filha do filho mais velho e de uma curiboca⁶” (Guimarães, 2018, p. 61).

⁶ Mestiço de branco e indígena.

Nesse sentido, a personagem é da terra, nascida e criada, mas também nos coloca a par desse novo panorama social: os trabalhadores da terra. É um novo aspecto social da narrativa, estamos em um lugar no qual temos a presença da modernização, não estamos mais na presença de uma monocultura colonial.

Porém, é outra coisa que nos chama a atenção sobre a personagem Curiango - sua descrição, quase como se fosse a personificação da natureza. Primeiramente, nos atentamos ao seu nome, isso porque curiango trata-se de um pássaro, a palavra vem do termo quimbundo “kurianga”, que significa “preceder” (Santos, 2012). Para quem narra, ela é descrita como “moça, bonita, viva” (Guimarães, 2018, p. 61).

Tal escolha não é por acaso, o seu nome é atribuído em decorrência de sua origem, pelo menos é o que percebemos no trecho: “é cantadeira como um canário da terra! Daqui não se vê a casa dela, por causa dos eucaliptos que cresceram muito” (Guimarães, 2018, p. 61). Sob esse aspecto, o narrador nos apresenta que Dhá muito de curiango pássaro em Curiango personagem, característica suscitada através do discurso indireto no seguinte excerto: “é Curiango por que canta [...] ? Por que mora em beira de estrada, entre árvores, numa casa que é ver um ninho? Por que levanta de madrugada, cantando?” (Guimarães, 2018, p. 61).

O encanto de Curiango é ressaltado no fragmento posterior, quando o narrador se demora ao contar sobre sua capacidade de captar os olhares, quase como um ímã, e explica que “nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arrepiá, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não têm” (Guimarães, 2018, p. 21). Nesse sentido, é a partir dessa introdução da irresistível Curiango que também somos apresentados ao nosso personagem principal, o Joca, que se encanta no primeiro instante em que a vê.

Até o momento, o discurso é indireto, sendo o narrador o contador de tudo que o cerca, porém seu papel não é feito de forma passiva, nem ditador. Ele refrata os discursos que advêm do espaço no qual o narrador (autor-criador) está inserido esteticamente, no caso, o discurso de Joca (personagem) e sua idealização acerca de Curiango. É a partir disso que temos o preâmbulo da relação deles: “o Joca pegou a gostar dela e, no comecinho, quando ainda nem sabia que estava gostando, falava que Curiango tinha candonga. Tinha candonga na fala” (Guimarães, 2018, p. 62).

No excerto destacado, percebemos uma perspectiva enviesada acerca de Curiango, como se fosse intencional fazer-se ser gostada. Ainda nesse sentido, conseguimos interpretar que a intencionalidade é colocá-la em uma posição de dúvida frente às questões que serão atribuídas a ela posteriormente.

Por conseguinte, se analisarmos a palavra “candonga”, percebemos que ela se origina do quimbundo, língua banta falada em Angola, sendo a junção de *ka*, prefixo diminutivo + *ndong*, que significa amor/falso amor (Cambuta, 2018). No contexto, a escolha faz todo sentido para a construção do ambíguo que a personagem seja vista como uma pessoa ardilosa, conforme a visão do personagem Joca.

Tal perspectiva mostra o olhar masculino sobre a mulher, como um objeto de repulsa e desejo. Ainda nesse contexto, vale salientar que “tinha candonga” é repetido três vezes antes de adentrarmos no discurso direto, em que o personagem discorre sobre como se sente em relação a essa atração: “naquele corpo com jeito de água corrente, virando curva em remanso sereno, ou de cobra que se balanceia para dar bote...” (Guimarães, 2018, p. 62).

Nesse excerto, notamos que, para Joca, a personagem é atrativa, mas também pode ser sua perdição, se pensarmos na figura da cobra ou da água corrente. A paixão de Joca por ela acontece progressivamente, sempre revisitando esses sentimentos conflitantes.

No trecho a seguir, enquanto estão no casamento de Cecília, prima de Curiango, Joca convida esta para dançar e relata “Eu tava com medo de le tirar, moça”, mas o desabafo logo é consertado: “[...] podia não querer sair comigo” (Guimarães, 2018, p. 69-70). Implicitamente, como já vimos, o medo de Joca diante de Curiango não era apenas receio do convite, mas era outra coisa. Ele acreditava que ela exercia certo poder sobre ele.

O aspecto insólito ganha forma, sobretudo a partir do narrador, a partir do qual descobrimos que “(ela) olhou bem direito nos olhos dele” (Guimarães, 2018, p. 70). Essa afirmação é importante para nos deixar alertas a respeito do aspecto fantástico que permeia a história dos dois personagens e o que seguirá até o fim.

Acerca do narrador, vale salientar que o discurso permanece indireto, bem como há um corte abrupto da cena do casal. Logo, somos direcionados para o dia posterior, o que nos deixa sob a perspectiva do narrador (autor-criador). Como vemos no fragmento a seguir:

No outro dia, deram com ele caído numa tranqueira de pau seco, no fundo de uma perambeira medonha. Não se lembrava como tinha caído. Só se lembrava que tinha corrido, cego, no meio da escuridão, e que Curiango vinha correndo atrás com aqueles olhos de jagatirica esfomeada. Foi milagre não ter morrido com o pescoço quebrado (Guimarães, 2018, p. 70).

A quebra de linearidade na narrativa nos coloca no campo da hesitação mais uma vez, afinal, há uma lacuna nos acontecimentos, principalmente porque adentramos nessa parte do enredo a partir da visão do narrador. É a partir dele que sabemos que Joca atribuiu o que acontecera a Curiango. Nos dois períodos finais do excerto, notamos que a personagem é descrita enquanto animal feroz e, logo após, há uma retomada irônica por parte do narrador à história do Sinhó: “foi um milagre não ter falecido com o pescoço quebrado” (Guimarães, 2018, p. 70). Interpretamos, por meio deste momento, que a intencionalidade é nos colocar no lugar de ambiguidade, fazendo-nos questionar se é apenas coincidência ou existe uma força sobrenatural agindo nesse espaço.

Por conseguinte, o conflito entre o estranho e o maravilhoso vem à tona no discurso direto, no qual temos discursos conflitantes que fazem oposição à ideia da experiência maravilhosa do personagem Joca, como no trecho: “mas, Joca! Curiango não saiu daqui enquanto não acabou o baile. E foi direito para casa com o pai dela” (Guimarães, 2018, p. 70). Apesar disso, Joca mantém-se confiante acerca da relação de Curiango com o sobrenatural: “não sei. Então foi mau-olhado. Ela tem algum poder do diabo naqueles olhos” (Guimarães, 2018, p. 70). Com esse excerto, mais uma vez percebemos que ele atribuiu a ela mais uma característica, se no primeiro momento foi feroz, agora é profana.

É interessante percebermos que ele não se detém à explicação racional, por isso continua acreditando finalmente nessa ideia. Seguindo esta linha de raciocínio, no excerto a seguir, através do narrador, sabemos que o personagem procurou ajuda no sagrado para proteger-se da investida de Curiango: “foi à casa da Mariquinha Machado para se benzer” (Guimarães, 2018, p. 70), por não se dar por convencido. No próximo trecho, isso fica ainda mais evidente: “aquela peste me botou mau-olhado. O que corre aqui não é sangue, não [...] aqui corre fogo” (Guimarães, 2018, p. 70).

Em relação a essa busca ao sagrado, ele é benzido por Mariquinha, mas não está convencido de que seja o suficiente para estar a salvo, porque a fixação em

Curiango o consome: “Joca andou com a oração. Andou com galhos de arruda enfiados no chapéu de palha, mais de mês. Não houve jeito” (Guimarães, 2018, p. 71). Nesse trecho da obra, mais uma vez há uma oposição às ideias de João José (Joca). Enquanto ele acredita em uma representação do maravilhoso, acreditando fielmente que Curiango é uma espécie de entidade que quer consumi-lo.

No entanto, há uma voz contrária (estranho), trazendo uma explicação para os eventuais acontecimentos: “deixe de bobagem, homem! Você está é caído pela moça. Que mau-olhado, que nada!” (Guimarães, 2018, p. 71), ao passo que João José responde: “é mau-olhado! [...] Curiango vai ser a minha perdição” (Guimarães, 2018, p. 71).

O conflito de ideias perdura por alguns capítulos posteriores, sobretudo porque Joca não aceita a concepção de ter Curiango dominando seus sentimentos. O amor confunde-se à ideia de má sina, deixando a ambiguidade na narrativa que se desenrola. Ele a idealiza, colocando-a enquanto ser místico, capaz de controlar seu instinto mais humano - o amor. A resolução acerca desta questão só tem conclusão no capítulo X, no qual o personagem confessa sem querer seu amor por ela, como vemos através do discurso indireto: “acabou o medão que ele tinha do feitiço e viu que Curiango era boa e doce como mel de jati” (Guimarães, 2018, p. 114). Para ratificar a ideia, Joca afirma: “perto dela, não me sinto nem pobre, nem triste, nem cansado, nem doente” (Guimarães, 2018, p. 114). É a partir disso também que ele percebe que o que sente é recíproco.

Para além de Curiango, há outra questão capaz de tirá-lo do eixo, a qual é nos é apresentada ao final do capítulo: a Mãe de Ouro. Se a questão com Curiango tem resolução, sua relação com a personagem folclórica torna-se muito mais tempestuosa.

Na subseção seguinte, iremos abordar as intersecções propostas por Ruth Guimarães em sua obra, a partir da Mãe de Ouro. Ademais, observaremos como a autora propõe uma mescla das diversas versões da personagem folclórica em estados brasileiros.

3.3 O folclore brasileiro e *Água Funda*: possíveis diálogos

A primeira menção que temos à personagem folclórica se dá ainda no primeiro parágrafo do capítulo I: “Se era boa? Tão boa como mel de jati. É que a

Mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem. A Mãe de Ouro mora do outro lado da serra” (Guimarães, 2018, p. 17). Tal excerto assemelha-se ao da subseção anterior, quando Joca refere-se a Curiango como se, de alguma forma, elas fossem a mesma pessoa.

Contudo, essa discussão não ganha forma na obra, por isso não nos aprofundaremos. Na verdade, nossa intenção é chamar a atenção para a presença da Mãe de Ouro na narrativa, ou melhor, da “intersecção” entre o folclore e a obra de Ruth Guimarães. Nesse momento, já sabemos que o homem o qual o excerto do primeiro parágrafo cita trata-se de Joca e que ele tem experiência com o sobrenatural, que acaba intensificando-se progressivamente. Na situação que se encontra, nem mesmo o amor poderá salvá-lo, como vemos no trecho: “eu estava vendo que Curiango perdia. A Mãe de Ouro é mais forte”. Desse modo, o destino parece irremediável.

Sob esse ângulo, somos introduzidos à história da Mãe de Ouro, assim como sua relação com o personagem é explorada no capítulo posterior, o XI. Nele somos apresentados a algumas características e hábitos da personagem do folclore brasileiro. Vejamos um trecho do capítulo XI a seguir:

onde mora? Mora no fundo da terra. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O fundo do rio onde se acoita é dourado e brilhante que é ver um céu. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita, que parece fogo, riscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some (Guimarães, 2018, p. 115).

Esse excerto junta-se às diferentes versões da personagem em estados como Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Paraná e Rio Grande do Sul, nos quais pode ser encontrada como a Mãe de Ouro ou Mãe do Ouro. Ela tem sua origem atrelada ao ciclo de ouro no Brasil, no qual havia grandes jazidas do metal precioso (Filho, 1957). Suas características sofrem variações, mas encontram similaridades em algumas versões, como sua mudança de local e proteção às referidas jazidas. Outro aspecto interessante para a discussão acerca da sua presença na narrativa encontra espaço profícuo na ideia trazida por João Dornas Filho (1957), que diz respeito à presença da personagem ser um sinal de maus presságios. Para o autor, a “Mãe do Ouro denuncia a proximidade das catástrofes e dos acontecimentos sobrenaturais, das pestes e das guerras” (Filho, 1957, p. 47). Tal ideia aproxima-se

do que vemos na narrativa de Ruth Guimarães, na medida em que a figura da Mãe de Ouro traz uma mudança drástica na vida de Joca.

Sua chegada é narrada pelo narrador ainda no mesmo capítulo, no qual vemos que “nessa hora uma coisa, feito uma estrela grande, despencou e foi caindo, até sumir do outro lado da terra” (Guimarães, 2018, p. 115). Essas mudanças são catalogadas em diferentes versões de suas histórias, podendo, inclusive, assumir a figura de uma estrela-cadente. Nesse contexto, sua figura surge como explicação também dos acontecimentos inexplicáveis, para poder justificar os astros que caíam ou fenômenos naturais, como: raios, relâmpagos etc.

Além disso, também podemos vê-la assumir versões outras, como protetora dos oprimidos, explorada por Ruth Guimarães, em sua obra *Contos Negros* (2020). No capítulo “A mãe de Ouro”, ela apresenta uma versão da Mãe de Ouro que mostra aos aventureiros os locais nos quais é possível encontrar jazidas de metais preciosos, como também pode interceder em prol dos mais fracos levando justiça.

Segundo Sônia André (2006), em São Paulo a lenda “infiltrou-se no ciclo das Mães d’Águas, pois a Mãe do Ouro reside na gruta de algum rio” (André, 2006, p. 28). Desse modo, ancorada no folclorista brasileiro Cornélio Pires, a autora discorre que “os homens deixam família e amigos para acompanhar a Mãe do Ouro que assimila da Mãe d’Água a sedução” (André, 2006, p. 29). Assim como toda a construção do fantástico até agora na narrativa, o contato entre a entidade e Joca se dá a partir do confronto entre o ceticismo e o sobrenatural, ancorando-se na tensão ocasionada pela incerteza.

Para nos situarmos, ainda no capítulo XI, o personagem João Rosa começa a discorrer sobre a aparição da Mãe de Ouro. Na narrativa, ele representa o discurso maravilhoso, pois acredita na figura folclórica, como percebemos enquanto ele conversava com alguém sobre a mudança. Seu tom é temeroso, por respeito ou medo da figura folclórica, como visto no trecho “a Mãe de Ouro...” (Guimarães, 2018, p.115), ao passo que a segunda pessoa, com quem ele fala, compartilha de sua cosmovisão no excerto: “Louvado seja Deus! Sempre vi, na minha vida, essa Mãe de Ouro tão falada” (Guimarães, 2018, p.115). A quebra de expectativa se dá através de Joca que contrasta com a visão de mundo dos outros dois personagens, como veremos a seguir.

Neste contexto, notamos que a ideia é trazida a partir do discurso indireto do narrador. Vejamos o fragmento seguinte: “Aí, o Joca entrou no meio da conversa: —

Mãe de Ouro... Hum... — espichou o beijo com pouco caso. — Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar” (Guimarães, 2018, p. 115). Nesse excerto, observamos o conflito de mundos, no qual temos, a partir da explicação racional, o que João Rosa pode ter visto, como vemos no período final.

Ademais, Joca não apresenta só uma visão cética acerca da crença dos personagens, como também a menospreza. O comentário logo é repreendido, como vemos no excerto seguinte, levantando a incerteza acerca do seu destino, ou o mau agouro que acabara de arranjar para sua vida: “— Ela escuta, Joca! — Que escute! — Se não acredita, não abuse... Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque, se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse” (Guimarães, 2018, p. 115).

No discurso acima, notamos que a praga volta a fazer parte da narrativa, assim como mencionamos acima, quando a Sinhá Carolina perdeu o marido. Naquele contexto, era mandinga, afinal, segundo os boatos, foi de forma indireta, por meio de “coisa-feita” de Joana. Já aqui, não, a praga advém das ações de Joca, que possivelmente desrespeitou a entidade e, conseqüentemente, será castigado.

A sequência que sucede os acontecimentos seguintes baseiam-se sobretudo em lacunas, nas quais predomina o fantástico. Isto é, como destacamos, há sempre o choque entre a racionalidade (estranho) e o credo popular (maravilhoso) nesse espaço. À vista disso, o personagem passa a ter episódios de perda de memória e visões com a personagem folclórica. Esses casos não só afetam Joca, mas também Curiango e os outros personagens que o circundam.

Por tratar-se de extensas situações durante a obra, analisaremos três excertos. No primeiro fragmento, já após ter “insultado” a Mãe de Ouro, o personagem a vislumbra em Curiango. Porém, se prestarmos atenção anteriormente, no segundo período, podemos vê-lo discutir acerca de sua relação com outros personagens folclóricos, como o Boitatá e o Curupira, os quais tinha certo ceticismo. Vejamos a seguir:

A primeira vez que me deu aquilo foi depois do casamento da Cecília. Antes eu não acreditava em nada. Nem em boitatá (Boitatá? Bobagem. Aquele foguinho azul sai da ossada de animal, atirado no campo). Não acreditava em Curupira. (Eu só quero ver a cara do Curupira, quando eu meter um paula-souza no nariz dele...) Não acreditava em saci. Não acreditava em mãe-d'água. Quem anda com Deus e a Virgem e tem

oração, está livre de ver essas coisas. Mas o mal era ter abusado (Guimarães, 2018, p. 116).

No primeiro momento, como notamos, trata-se do discurso direto, no qual o personagem principal (Joca) apresenta seu ponto de vista dúbio sobre o sobrenatural. Lembremos que, segundo a perspectiva bakhtiniana, os sujeitos são sócio-historicamente situados, sendo assim, reproduzem discursos que o permeiam enquanto sujeito, de forma dialógica. Por exemplo, há uma comparação entre o antes, no qual não acreditava em situações que desafiasse a normalidade; assim, ele apresenta percepções racionais sobre o insólito. A exemplo disso, ao discorrer sobre o Boitatá, personagem folclórico conhecido por ter a aparência de serpente de fogo, ele logo aponta uma explicação para a aparição figura: o fogo-fátuo.

Ainda nesse contexto, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2007), o folclorista Câmara Cascudo apresenta o personagem a partir de algumas versões. Entre elas, baseado em registros do Padre José de Anchieta, de 1560, no qual ele discorre que “não se vê outra coisa senão um facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os, como os curupiras; o que seja isto, ainda não se sabe com certeza” (Cascudo, 2007, p. 171).

Nesse sentido, Anchieta entendia o Boitatá enquanto um fantasma, oriundo da percepção maravilhosa que os indígenas tinham naquele contexto. Entretanto, posteriormente, essa visão nativa foi substituída pela versão europeia que passou a caracterizar o Boitatá enquanto fogo-fátuo, reação química gasosa ocasionada em decorrência da composição de matéria orgânica. Dessa maneira, conseguimos interpretar que Joca, ao apresentar uma explicação racional sobre a serpente de fogo, também reproduz o discurso do estranho, oriundo da visão eurocêntrica em detrimento da visão dos povos originários.

No momento em que discorre sobre o Curupira e o Saci, ele ratifica o ceticismo acerca dos personagens. Por exemplo, no que diz respeito ao primeiro, entre parênteses, observamos que ele seria capaz “meter uma paula-souza⁷ no nariz dele” (Guimarães, 2018, p. 116). Neste excerto, vemos uma hesitação, afinal, há uma parte do personagem que acredita na possibilidade de existir essa entidade das matas. Não é algo definido, logo, entra no campo do “talvez”. Porém, ele mostra uma visão muito mais asseverativa e cética quando se refere ao Saci e à

⁷ Tipo de chumbo grosso para caçar; um zagalote.

mãe-d'água. Percebemos, então, haver, no personagem, um conflito sobre o que acreditar.

Essa perspectiva ganha força no penúltimo período do fragmento, em que percebemos haver menção ao sacro, à fé, através de Deus e da Virgem Maria. Essa menção sugere que, ao enxergar o maravilhoso, ele aproxima-se do mal, do profano e do diabo, por falta de fé. No fim, notamos uma citação sobre ter “abusado”, uma menção ao que Joca fez anteriormente.

A tensão entre essas visões, que contrastam o maravilhoso e o estranho, intensificam-se progressivamente ao decorrer dos capítulos. No trecho a seguir, vemos como Joca projeta em Curiango a Mãe de Ouro: “quero dizer, vi Curiango. Mas da segunda vez, foi a Mãe de Ouro que eu vi, e compreendi o meu engano” (Guimarães, 2018, p. 116). A sequência é seguida com descrições como:

Os olhos de Curiango se agrandaram e ficaram luzindo, com aquele jeito de olhar de onça esfomeada (Meu Deus do céu, não permiti que me dê aquilo outra vez, não permiti!... Meu Deus do céu!) Não era feitiço de Curiango, não. 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).

No fragmento destacado, notamos que mais uma vez há uma descrição antropomórfica de Curiango, atribuindo-lhe características animais, como no trecho “jeito de olhar de onça esfomeada” (Guimarães, 2018, p. 116). Nesse sentido, Joca a coloca enquanto seu algoz, no qual denota que ele está em perigo. No entanto, se prestarmos atenção, há um conflito, o qual é explicitado entre os parênteses, de modo que ele está consciente do episódio de desmaio anterior e tenta lutar contra isso, já que sabe que as visões são acompanhadas por apagões que o deslocam para outros lugares. Dessa maneira, apoia-se na figura de Deus enquanto seu intercessor, tendo em vista que, para ele, Mãe de Ouro é a responsável por isso.

Ainda acerca do fragmento, algo que gostaríamos de salientar diz respeito ao último período no qual ele discorre que precisa deixar Curiango para atender ao chamado de Mãe de Ouro. Sobre esse ponto, reiteramos que ela apresenta semelhanças com a versão paulista da história, tendo em vista que, nessa versão, a personagem assume muito das características das laras. Nesse sentido, “ela persegue homens, e estes preferidos deixam (seu lar), seduzidos como por uma sereia” (Cascudo, 2007, p. 553).

Entretanto, baseando-se no verbete de Câmara Cascudo, em *O Dicionário do Folclore Brasileiro*, a personagem folclórica em São Paulo não apresenta forma, o que contrasta com a versão de Ruth Guimarães, porque Joca, ao discorrer sobre a aparência da entidade com Vicente, diz: “eu vi. Eu olhei bem, com estes olhos que a terra há de comer. Vi, por tudo quanto é mais sagrado, a Mãe de Ouro. — Que jeito ela é? — É alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando. Tem uma coisa na mão” (Guimarães, 2018, p. 131). Esse relato é o primeiro e último acerca da aparência da Mãe de Ouro na obra, que se sustenta sobretudo na imprecisão, orientando-se nas percepções dos personagens acerca de sua possível presença.

Além disso, percebemos que Guimarães também propõe uma intersecção com a versão do Rio Grande do Sul, já que, num dos momentos em que ele encontra supostamente a personagem folclórica, ainda no capítulo XI, está chovendo. Nesse momento, a partir do discurso indireto, o narrador nos relata que “Curiango soube logo depois, numa noite medonha de chuvarada e vento forte. Estavam sozinhos na casinha da avenida. A chuva barulhando, o vento sacudindo as árvores, e o calor sufocante, tudo aquilo buliu com ele” (Guimarães, 2018, p. 131). Sob essa perspectiva, há uma ligação entre a presença de Mãe de Ouro e a chuva, ao considerarmos que ele consegue senti-la a partir do fenômeno da natureza.

Essa característica é curiosa porque diz respeito a uma das descrições supracitadas, mais especificamente, na versão gaúcha da Mãe de Ouro, segundo o folclorista Câmara Cascudo (2017). Nessa versão, a personagem informa sua presença a partir de trovões e ventanias:

estão batendo. (Prestou atenção, com os olhos acesos fincados na porta.)
— É a chuva. — Vá ver! [...] uma escuridão! um riscar de coriscos! uma ventania! e a chuva, chuááá... Espiou um minuto. ‘Será que ele está louco, meu Deus? Será... (Guimarães, 2018, p. 131).

No fragmento destacado, vemos, por intermédio do discurso direto, no qual Curiango questiona-se acerca da sanidade de Joca, o que nos coloca mais uma vez no campo dúbio entre o maravilhoso e o estranho. Nesse contexto, observamos que a personagem Mãe de Ouro, em *Água Funda* (2018), é construída a partir de diversas versões da figura folclórica nos estados brasileiros, sobretudo em São

Paulo e Rio Grande do Sul. Acerca deste último Estado, é interessante salientar que o espaço-temporal é de extrema importância para a construção do insólito por dar forma ao fantástico no texto literário, tendo em vista que a lenda da Mãe de Ouro, neste, tem uma relação proximal com os raios, ventanias e tempestades.

Por esse motivo, é necessário haver não apenas conflitos discursivos, mas também um ambiente propício para tal. Nesse sentido, o espaço é primordial para a construção do fantástico, visto que é a partir da experiência sensível do caipira frente ao insólito, que a tensão é construída. Isso é possível, pois tanto a linguagem quanto o homem são sócio-historicamente situados, na perspectiva bakhtiniana. Na obra de Ruth Guimarães, trata-se dos personagens, suas crenças e lugares que ocupam sócio-historicamente. É por meio dele, o lugar o qual ocupa, que também é construída sua percepção de mundo, o que possibilita que haja heterodiscursos, assim como conflitos em prol do estranho, maravilhoso, proporcionando, literariamente, a construção do fantástico em torno da morte e da personagem folclórica Mãe de Ouro em *Água Funda*.

4 Considerações finais

Neste trabalho analisamos a presença do fantástico na obra *Água Funda* (1946), de Ruth Guimarães, destacando sua relação com o folclore brasileiro e a heterodiscursividade bakhtiniana. A narrativa, ambientada no universo caipira paulista, mescla elementos do regionalismo modernista com o insólito, criando uma atmosfera de ambiguidade que tensiona o real e o sobrenatural.

A partir da perspectiva de Tzvetan Todorov (2017), observamos que o fantástico na obra se constrói na hesitação entre o estranho e o maravilhoso. Nela, a ambiguidade é reforçada pelos discursos do narrador e das personagens, que ora sugere a influência do sobrenatural e entidades folclóricas, como a Mãe de Ouro, ora apresenta justificativas lógicas para os eventos. Nessa estrutura não linear da narrativa, no qual o narrador (autor-criador) se utiliza da oralidade dos causos, intensifica-se essa dubiedade, convidando o leitor a questionar se os acontecimentos são somente consequências do acaso ou de forças sobrenaturais.

Nesse sentido, sob a ótica de Mikhail Bakhtin (2015), a obra revela-se um espaço de heterodiscursividade, no qual vozes sociais e ideológicas se confrontam. Os diálogos entre personagens como Joca, Curiango e os moradores da região

refletem visões de mundo distintas: algumas enraizadas na tradição caipira/folclórica, outras marcadas pelo ceticismo. O narrador, enquanto autor-criador, orchestra esses discursos, permitindo que o fantástico surja justamente no embate entre diferentes interpretações da realidade.

Ademais, a figura da Mãe de Ouro, parte central na trama, exemplifica a intersecção entre literatura e folclore. Nesse sentido, Ruth Guimarães, influenciada por Mário de Andrade e seus estudos folclóricos, ressignifica a lenda, atribuindo-lhe características que variam conforme as tradições regionais, unificando-as e criando algo novo. Em *Água Funda*, a entidade não é apenas uma manifestação do imaginário caipira, mas também um símbolo das tensões entre o arcaico e o moderno, bem como a relação entre o sagrado e o profano dessa população.

Ademais, a obra destaca-se por sua dimensão estética e social. Enquanto autores como Graciliano Ramos e José Lins do Rêgo retratavam o sertão sob uma perspectiva realista, Guimarães opta por uma abordagem que incorpora o fantástico, aproximando-se de Guimarães Rosa em *Sagarana*. Essa escolha não apenas enriquece a narrativa, mas também valoriza a cultura popular e folclórica, conferindo-lhe *status* literário e questionando hierarquias culturais cristalizadas.

Além disso, *Água Funda* consolida Ruth Guimarães como uma das vozes mais originais do modernismo brasileiro, ao unir regionalismo, folclore e experimentalismo narrativo. Sua obra demonstra que o fantástico não é um mero recurso estilístico, mas uma ferramenta para explorar as contradições e os mistérios da experiência humana. Por conseguinte, ao dialogar com teóricos como Todorov e Bakhtin, este estudo reforça a importância da autora no cânone literário nacional, evidenciando como sua escrita transcende fronteiras geográficas e temporais, mantendo-se relevante como expressão artística e cultural.

Por fim, concluímos que *Água Funda* é uma obra fundamental para se repensar acerca da pluralidade do modernismo brasileiro, mostrando que a literatura regionalista pode ser, simultaneamente, raiz e ruptura - enraizada na tradição oral, mas aberta às inovações que desafiam a razão e ampliam os limites do imaginário.

Agradecimentos

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, meu amigo, por me proteger e me fazer sonhar, apesar dos momentos de hesitação diante de Sua presença em

minha vida. Esta pesquisa reflete muitas das inquietações que surgiram a partir da minha experiência, ainda na infância, durante as férias em Aliança, município da Zona da Mata pernambucana e terra da minha família. O meu fascínio pelo sobrenatural e pelo inexplicável é oriundo das histórias que ouvia enquanto criança, narradas pela minha avó e matriarca da família, Severina (*In memoriam*), a quem sempre chamei de Mãe. A ela agradeço por todos os ensinamentos, afeto e cuidado. Sua voz, sussurros, risadas, causos e anedotas ecoam todos os dias em mim.

Não poderia deixar de agradecer aos meus pais, Marisa e Edson, por cada sacrifício silencioso, cuidado e proteção. Sou imensamente grato a Deus por me permitir chamá-los de Mainha e Painho – vocês são meu lar. Esta conquista é tão sua quanto é minha. Estendo os agradecimentos aos meus irmãos, Everton, Ester, Vitória e Eloisy, por me desafiarem e me encantarem todos os dias. Crescer ao lado de vocês é uma dádiva. Amo vocês com todo o meu coração.

Aos meus avós maternos, Laudicéia e Zeca, ainda residentes em Aliança, por tornarem minha infância tão grandiosa e mágica. Ao meu avô paterno, Laércio, o meu compositor favorito, por ser tão espirituoso e engraçado.

O bom humor é o que rege os meus dias e advém da minha família, por isso estendo os agradecimentos aos meus tios e tias, especialmente à minha tia, Maria José, por sempre ter um olhar atento e carinhoso comigo, desde sempre. Agradeço também aos meus primos e primas, especialmente à Wilma, a primeira amiga que tive antes mesmo de saber falar, por sempre me defender e zelar. Gostaria também de destacar a importância de Gabriela, Milena, Maiara, Rebeca, Camila e Luana, que sempre foram tão acolhedoras e amáveis comigo. Um agradecimento especial à minha querida vizinha-parente Geíza, por sempre estar presente.

Eu não estaria aqui sem as professoras do ensino fundamental e médio, por isso estendo meus agradecimentos às Professoras Conceição, Mônica, e Marília por construírem possibilidades educativas, mesmo com tão poucos recursos. À professora Alane por ter me apresentando *Água Viva*, de Clarice Lispector, e me fazer entender que a palavra era/é e sempre será a minha quarta dimensão.

Aos professores da graduação, sou muito grato por me despertarem curiosidades e me possibilitaram ir além. Agradeço especialmente à Profa. Dra. Candy Laurendon, que sempre me recebeu com tanto afeto e carinho quando fui seu monitor de Fundamentos Psicológicos da Educação. À Profa. Dra. Siane Góis,

coordenadora do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), e à Profa. Dra. Gabriela Lins Falcão, minha supervisora, que me ensinaram tanto acerca do ensino-aprendizagem em uma perspectiva bakhtiniana, na prática, durante o estágio no Instituto Federal de Pernambuco.

Ao Prof. Dr. André de Sena, que orientou esta pesquisa, por estar tão aberto às minhas ideias e desassossegos. Obrigado por todo o suporte e por me apresentar ao estranho, ao maravilhoso e ao fantástico. Inicialmente, a partir de Merlin, ainda na disciplina de Literatura Portuguesa I, e depois, quando nos reencontramos durante a Iniciação científica. Agradeço-lhe por aceitar tanto esta jornada quanto a do PIBIC.

Dedico meus sinceros agradecimentos à Profa. Dra. Sônia Pereira e à Rede de Estudos Dialógicos (RED), por me inquietarem acerca dos estudos bakhtinianos e me fazerem pensar para além da dicotomia Linguística e Literatura. Ao Prof. Dr. Marcelo Sibaldo, o melhor tutor que eu poderia ter, a quem eu sempre recorria quando precisava de ajuda. Obrigado por ser sempre tão solícito e querido com todos.

Quero externar meus agradecimentos aos meus amigos da graduação, que possibilitaram que o percurso fosse cheio de afeto, mesmo em tempos difíceis. Primeiramente, a João, meu irmão, minha duplinha e quem me estendeu a mão quando o sentimento de pertencimento ainda não havia brotado em mim. À Aline, a irmã que a vida me deu, com quem compartilhei lágrimas, sorrisos e almoços embalados por Gal Costa, no 13º andar do CFCH.

Aos meus queridos do PET - especialmente os que viraram amigos para além dele, Márcio, Vinícius e Mariana -, amo muito vocês. Agradeço por todas as conversas e trocas sinceras sobre as dificuldades e alegrias da graduação e da vida.

Não poderia deixar de agradecer aos queridos Daniel, Lucas, Evelyn e Vitória Edla, pelas palavras e trocas afetuosas, e por manterem, mesmo na correria, o carinho, o respeito e a admiração em nossos encontros. A George, de quem me aproximei no último ano, com quem compartilho coisas da vida, referências da cultura pop e acadêmicas. Eu sempre me admiro com sua simplicidade e sabedoria.

Aos amigos que o ensino médio me deu, Luíza, Josué, Arthur e Will (*In memoriam*), tenho enorme gratidão por todo afeto, acolhimento e por me enxergarem quando a vida parecia confusa e sem cor. Vocês me salvaram. Sou

profundamente grato também ao meu amigo, Victor Hugo, por sempre trazer felicidade aos meus dias com suas interrogações, filmes e canções. Dedico meus sinceros agradecimentos também à Layla, a minha irmã postiça, quem sempre me faz rir com suas peripécias.

Por fim, a todas as pessoas que participam de alguma forma da minha vida, sobretudo aquelas que não fazem mais parte dela: obrigado. Durante a graduação, eu pude viver plenamente o tripé universitário (ensino-pesquisa-extensão). Sou imensamente grato à Universidade Federal de Pernambuco por todas as oportunidades que me proporcionou. Espero que, de alguma forma, esta pesquisa faça a diferença na vida de alguém, assim como fez na minha.

Este artigo representa a realização de um sonho que, no ensino médio em Barra de Jangada, Jaboatão dos Guararapes, parecia distante. Ele foi construído não apenas por mim, mas por todas as pessoas que marcaram minha trajetória - algumas que, por motivos diversos, já não estão aqui, mas que me moldaram para ser quem sou hoje. Para finalizar, retomo um excerto de uma canção da Liniker: “Pra quem não sabia contar gotas, cê aprendeu a nadar”. É, eu realmente aprendi.

Até que nem tanto esotérico assim

Se eu sou algo incompreensível

Meu Deus é mais

Mistério sempre há de pintar por aí

(Gilberto Gil)

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2017.

AUBERT, Pedro Gustavo . O Estudo do Folclore no Brasil. **Laboratório de Ensino de Sociologia**,p. 1-8 2011. Disponível em: <https://ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/ensinosociologia.fflch.usp.br/files/2011-2-Pedro-Aubert-folclore-1-texto.pdf> Acesso em: 15 mar. 2025

ANDRÉ, Sônia Nickel. **A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha**. Orientadora: Sylvie Dion. 2006. 144 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. **Teoria do romance I: A estilística I**. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre Azul, 2006.

CAMBUTA, José. **A neologia do Português em Angola: A inovação lexical do Português na Zona Linguística Umbundu**. Orientadora: Maria Teresa Rijo da Fonseca Lino. 2018. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro, 2007

DORNAS FILHO, João. **O ouro das Gerais e a civilização da Capitania**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 36, p. 141–159, 1994. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i36p141-159. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/72003>. Acesso em: 4 mar. 2025.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2020.

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

_____. **Contos Negros**. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

OLIVEIRA, Marcelo Rodrigues de. **As sociedades escravistas do Império do Brasil e do Reino de Cabinda: interesses e costumes em comum (1822-1850)**. 2023. 338 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2023.

PIROLI, Rosalia Rita Evaldt. **Cultura popular e folclore em Macunaíma**, de Mário de Andrade, e **Histórias de Alexandre**, de Graciliano Ramos. 2016. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 68ª reimpressão, 2001.

SANTOS, Joviano Gonçalves dos. **O nome e o lugar**: a toponímia na região central de Minas Gerais. Orientadora: Maria Antonieta Amarante Mendonça. 2012. 243 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012 .

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 65, p. e226510, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8672051>. Acesso em: 12 mar. 2025.

SOBRAL, Adail. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZUMTHOR, Paulo. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.