

Universidade Feevale
Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais
Mestrado em Processos e Manifestações Culturais

ANA PAULA MARQUES CIANNI DE OLIVEIRA

UM MERGULHO EM *ÁGUA FUNDA* E SUAS DISTINTAS VERTENTES

Novo Hamburgo
2011

Universidade Feevale
Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais
Mestrado em Processos e Manifestações Culturais

ANA PAULA MARQUES CIANNI DE OLIVEIRA

UM MERGULHO EM *ÁGUA FUNDA* E SUAS DISTINTAS VERTENTES

Trabalho de Conclusão apresentado ao
Mestrado em Processos e Manifestações
Culturais como requisito para a obtenção do
título de mestre em Processos e
Manifestações Culturais.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Marinês Andrea Kunz

Novo Hamburgo
2011

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Oliveira, Ana Paula Marques Cianni de
Um mergulho em Água funda e suas distintas vertentes / Ana Paula
Marques Cianni de Oliveira. – 2011.
177 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) –
Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2011.
Inclui bibliografia.

“Orientador: Prof^a. Dr^a. Marinês Andrea Kunz”.

1. Guimarães, Ruth 1920- - Crítica e interpretação. 2. Literatura
brasileira. 3. Regionalismo na literatura. 4. Cultura. I. Título.

CDU 869.0(81).09

Bibliotecária responsável: Susana Fernandes Pfarrius Ladeira – CRB 10/1484

Universidade Feevale
Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais
Mestrado em Processos e Manifestações Culturais

ANA PAULA MARQUES CIANNI DE OLIVEIRA

UM MERGULHO EM *ÁGUA FUNDA* E SUAS DISTINTAS VERTENTES

Dissertação de mestrado aprovada pela banca examinadora em 12 de dezembro de 2011, conferindo ao autor o título de mestre em Processos e Manifestações Culturais.

Componentes da banca examinadora:

Prof. Dra. Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade Feevale

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof
Universidade Luterana do Brasil

Prof. Dr. Humberto Ivan Keske
Universidade Feevale

DEDICATÓRIA

À lembrança de meus avós, Miquinha e Aleixo.
Aos meus pais Paulo e Henny, que, além de tudo, me deram livros.
A minha mãe, que me fez acreditar e continuar...
À doce Juliana, minha querida irmã.
A você Marcos, por tudo o que vivemos.
Ao Gabriel, presente de Deus em minha vida, meu maior projeto, filho
querido, que quero ver voar alto...
A vocês, que são o Norte de minha caminhada, o melhor que pude fazer.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, sou grata a Deus, por ter realizado esse sonho.

Agradeço ao Marcos e ao Gabriel, pelo apoio incondicional e por entenderem minhas ausências.

Sou agradecida a minha mãe, meu pai e minha irmã, por sonharem comigo.

Agradeço a orientação da professora Marinês, suas palavras, gestos e olhares, presentes em toda a trajetória do mestrado e revigorados com a vinda de Frederico.

A você, Mari, que generosamente acreditou, meu muito obrigada.

Aos professores do mestrado, fundamentais em minha formação.

Agradeço, também, o incentivo dos professores Juracy e Humberto.

Não posso deixar de agradecer a Ruth Guimarães, por ter escrito *Água funda* - alicerce de minha percepção sobre a cultura caipira.

“A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil.”

Manuel Bandeira

RESUMO

Este trabalho discute o conceito de cultura e de identidade, apresentando a literatura como manifestação cultural e identitária, perpassada por vozes sociais. Para tanto, analisa o romance *Água funda*, de Ruth Guimarães, quanto às identidades culturais por ele representadas, ao regionalismo, ao plurilinguismo e às relações dialógicas, verificando a elaboração estética dessas questões. Nesse sentido, é realizada pesquisa bibliográfica e posterior análise do romance, com o arcabouço teórico sobre cultura, literatura, regionalismo e dialogismo bakhtiniano, a partir de Roque de Barros Laraia, John B. Thompson, Antonio Candido, Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Mikhail Bakhtin, principalmente. A obra dialoga com o universo artístico-cultural brasileiro - popular ou erudito - e inscreve-se no contexto literário como signo da identidade local e nacional, por meio, especialmente, do tratamento conferido à linguagem e da apresentação de elementos folclóricos e literários. Desse modo, *Água funda* emerge no universo literário como expressão dialógica e plurivocal da cultura local e, simultaneamente, universal.

Palavras-chave: *Água funda*. Literatura. Regionalismo. Cultura. Dialogismo.

ABSTRACT

This paper discusses culture and identity concept, presenting literature as a cultural and identity expression, pervaded by social voices. It analyses the novel *Água funda*, from Ruth Guimarães, its cultural identities represented on regionalism, plurilingualism and dialogical relations, verifying the aesthetic of these issues. Therefore, a bibliographic research and further analyses about the novel is done, with the theoretical framework on culture, literature, regionalism and bakhtinian dialogism from Roque Barros Laraia, John B. Thompson, Antonio Candido, Durval Muniz de Albuquerque Júnior and mainly, Mikhail Bakhtin. The book establishes a dialogue with the artistic universe-brazilian culture-popular or classical- and fits into the literary context as a sign of local and national identity, especially on the treatment given to the language and folk literary elements presented. Thus, *Água funda* emerges in literary universe as a dialogic expression and plurivocal local culture, and, simultaneously, universal.

Key-words: *Água funda*. Literature. Regionalism. Culture. Dialogism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 NAS VERTENTES DA TEORIA: CULTURA E IDENTIDADE	15
1.1 LITERATURA: MANIFESTAÇÃO E PRODUTO CULTURAL.....	30
1.2 REPENSANDO A LITERATURA REGIONALISTA	36
1.3 LITERATURA REGIONALISTA: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA	46
2 AS VERTENTES BAKHTINIANAS: IDEIAS FILOSÓFICO-LINGUÍSTICAS DE BAKHTIN E DO CÍRCULO BAKHTINIANO	55
2.1 A CRIAÇÃO IDEOLÓGICA E O DIALOGISMO	57
2.2 O GÊNERO ROMANESCO	73
3 ÁGUA FUNDA: UM MERGULHO EXPLORATÓRIO	80
3.1 APRESENTANDO RUTH GUIMARÃES, A OBRA E A CRÍTICA.....	80
3.1.1 Biografia	80
3.1.2 Breve apresentação de <i>Água funda</i>	82
3.1.3 Considerações sobre a crítica.....	84
3.2 AS VERTENTES DISCURSIVAS DE <i>ÁGUA FUNDA</i>	87
3.2.1 A marca da oralidade em <i>Água funda</i>	101
3.2.2 As vozes da cultura telúrica em <i>Água funda</i>	110
3.2.3 Instituição de tradições por meio do discurso	114
3.2.4 A universalidade da sabedoria popular.....	121
3.2.5 Identidade cultural em <i>Água funda</i>	125
3.2.6 Olhos D'Água <i>versus</i> Companhia: espaço e tempo.....	147
3.2.7 Diálogos interdiscursivos.....	153
3.2.8 A simbologia das águas em <i>Água funda</i>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	172

INTRODUÇÃO

John B. Thompson (1995) concebe cultura como um universo de símbolos historicamente estabelecidos e valorados em função do amplo contexto em que se inserem. Nesse sentido, os processos culturais revelam o homem e o espaço, na medida em que a cultura se torna a lente, utilizando metáfora do antropólogo Roque de Barros Laraia (2009), através da qual os homens depreendem, de maneira geral, o mundo, o outro e a si próprios.

Enquanto lente, a cultura é o ângulo que focaliza e conduz interpretações e comportamentos humanos. Esse modo de ver os fatos é transmitido às novas gerações por meio da vivência e da experimentação que a inserção do indivíduo no *locus* cultural naturalmente proporciona. Os processos culturais influenciam a construção da identidade cultural do indivíduo e, ao mesmo tempo, constituem-na. Por isso, desde que não maculem a integridade humana, devem ser respeitados, já que, como envolvem processos aprendidos pela vivência, o sujeito pode não estar apto para julgar culturas alheias a sua, pois tende a ser naturalmente conduzido pela própria lente, ao avaliar a cultura de outrem.

Percebe-se que os processos culturais envolvem construções simbólico-interpretativas, estabelecidas historicamente, o que faz com que as relações entre cultura e ideologia - no sentido de um olhar semiótico, como será apresentado em tempo -, estejam entrelaçadas, já que o modo de conceber o universo provém de um ato de significação.

Assim, o patrimônio cultural manifesta-se de múltiplas maneiras, abarcando desde as rudimentares formas de conhecimento às complexas construções estéticas. A literatura, enquanto expressão artística engendrada através da palavra, é uma das maneiras através das quais a cultura se manifesta e representa ficcionalmente - com liberdade criadora - o espaço sociocultural de onde o enunciador se pronuncia.

Ao representar a realidade, a literatura pode suscitar reflexões sobre valores e temas esteticamente apresentados, retificando ou ratificando-os. Nesse sentido, divulga valores, tradições e perspectivas culturais do espaço em que se inspira.

Enquanto discurso estético com raízes historicamente fundadas, a expressão literária pode reforçar a cultura e a identidade locais. Por vezes, esse discurso engendra um recorte de tonalidade regional, inserido no macrocosmo nacional, compondo a chamada literatura regional ou regionalista.

Na realidade, essa definição, na visão de Antonio Candido (1989), é problemática e limitada, já que toda literatura, ao apresentar e refletir sobre as vivências e questões singulares do espaço sociocultural em que se insere, é regional. A expressão literária regionalista, no entanto, coloca-se em termos opostos à urbana, indicando a linguagem e as experiências ou vivências do homem do campo, que vive distante dos centros urbanos.

Assim, o termo regionalismo remete, literariamente, à construção da linguagem, à abordagem temática ou ao arranjo narrativo regional. Luís Augusto Fisher (2004) afirma que “a noção de regionalidade está, no quadro brasileiro, vinculada diretamente à experiência do poder sobre o conjunto do país ao longo de sua formação” (FISCHER, 2004, p.9), já que a literatura regional historicamente se construiu, também, enquanto um contraste às manifestações urbanas.

Candido (1989) reitera que, ainda que aborde temas, linguagem ou arranjo peculiares, a literatura regionalista não deve se distanciar de questões humanas, recorrentes aos indivíduos de qualquer tempo ou espaço, trazendo para o centro do debate literário, portanto, o homem e suas indagações universais, como será verificado posteriormente.

Nesse sentido, como reflete Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), o regionalismo pode ajudar a fundar uma tradição, ao apresentar de maneira homogênea padrões socioculturais como representantes uniformes de determinado espaço e grupo social.

Assim, no discurso regionalista orquestram-se vozes que pretendem instituir uma tradição, bem como, ao documentar um espaço periférico em relação ao centro, vozes que demarcam ou apontam discursivamente para universos culturais distintos.

No tocante a esse aspecto, a problemática que envolve esta dissertação perpassa indagações sobre o romance *Água funda*, da escritora paulista Ruth Guimarães, especialmente a consolidação da obra como expressão da cultura regional, que dialoga com o acervo literário e folclórico - de expressão nacional e

regional -, ao apresentar o Vale do Paraíba rural, revelando-o e construindo identidades culturais por meio de cosmovisões.

Esta dissertação busca destacar a importância do romance *Água funda* e contribuir para um maior conhecimento da obra de Ruth Guimarães. Tem, pois, o objetivo geral analisá-lo sob o âmbito da cultura, do regionalismo e do plurilinguismo. O objeto em questão é entendido como manifestação vinculada às singularidades do espaço que apresenta, o qual é perpassado por distintas vozes e posicionamentos axiológicos.

Assim, serão identificadas vozes socioculturais presentes no romance e a forma como o plurilinguismo é engendrado, no texto, com o intuito de criar significações e apontar, ficcionalmente, a construção de identidades socioculturais.

Buscar-se-á, ainda, identificar relações dialógicas de *Água funda* com o universo artístico-cultural brasileiro, sendo estabelecidas aproximações entre o romance em questão com textos do acervo folclórico e literário nacional.

Como decorrência das etapas precedentes, realizar-se-á a análise dos traços regionalistas orquestrados no romance, que possibilitam verificar características do regionalismo de Ruth Guimarães, a partir da análise de *Água funda*.

Para tanto, o estudo fundamenta-se em diversificado referencial teórico, sobretudo, em Mikhail Bakhtin e em Antonio Candido. Embora Bakhtin e Candido apresentem focalizações diferenciadas - este analisa a realidade dentro de um enfoque historiográfico, segundo o qual a ficção documenta uma realidade pré-existente, ao passo que a visão discursiva do teórico russo gesta ou institui a realidade, a partir de um posicionamento ideológico -, serão abordadas ambas as formas de entendimento para responder às indagações do romance.

O estudo em questão encontra respaldo no fato de que o texto literário, enquanto universo aberto à materialização estética de experiências humanas, pode explicitar interpretações do *corpus* social, corroborando ou questionando valores identitários inerentes ao padrão sociocultural do qual é produto e, ao mesmo tempo, manifestação.

Responder a tais problematizações faz-se imprescindível, tendo em vista que *Água funda* revela literariamente parte da história do Vale do Paraíba,

especialmente as mudanças socioculturais que marcaram a vida do caipira paulista, entre os séculos XIX e XX, com a chegada da industrialização e as consequentes transformações que o progresso tecnológico provocou no universo cultural valeparaibano.

Como o romance constitui uma representação estética que, ficcionalmente, dialoga ou se reporta a uma cultura histórica, faz-se necessária a discussão de conceitos como cultura e identidade, com o intuito de situar este trabalho no campo multidisciplinar, que a natureza do mestrado em questão abarca.

Nesse sentido, o primeiro capítulo abordará considerações sobre cultura, processos culturais e construção da identidade, voltando-se especialmente à literatura enquanto forma através da qual a cultura se manifesta e, igualmente, produz e dissemina expressões culturais. Serão discutidos, igualmente, aspectos ligados à literatura como expressão regionalista, que pode veicular e institucionalizar uma imagem discursiva regional. Teóricos como Roque de Barros Laraia (2009), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Darci Ribeiro (1999), Antonio Candido (1989), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), dentre outros, ajudarão a fundamentar essa discussão.

Tendo em vista que o trabalho investiga vozes sociais e posicionamentos axiológicos presentes no romance - metáfora da sociedade -, o segundo capítulo traz considerações sobre a palavra, entendida como perpassada por vozes e intenções ideológicas distintas, já que, como afirma Bakhtin (1988), o romance é um gênero singular, pois altamente dialógico e plurivocal, cujas vozes remetem a posicionamentos históricos e sociais. Para tanto, fundamenta-se na concepção bakhtiniana de linguagem, que valoriza o aspecto socioideológico.

Finalmente, o terceiro capítulo analisa *Água funda*, a partir dos aspectos teóricos estudados. Preliminarmente, apresenta, de forma breve, a escritora e tradutora Ruth Guimarães e a obra em análise, para, em seguida, imergir sobre o espelho d'água, que é o discurso romanesco. Esta dissertação tem, pois, como escopo metodológico a pesquisa bibliográfica, aplicada à análise da narrativa. Passemos, então, a bebericar desta água funda...

1 NAS VERTENTES DA TEORIA: CULTURA E IDENTIDADE

Água do meu Tietê,
Onde me queres levar?
— Rio que entras pela terra
E que me afastas do mar...
Mário de Andrade

John B. Thompson (1995) concebe cultura como um universo de símbolos¹ e significados sócio-historicamente constituídos. Como os processos culturais envolvem a construção simbólica de signos², o estudo da cultura aponta para o desvendamento das formas de produção, de constituição e de recepção das manifestações culturais, que continuamente interpretam as estruturas sociais e históricas dos diversos estratos sociais.

Ao conceituar cultura, Thompson (1995) recorre à análise diacrônica³, rememorando a evolução histórica, especialmente a variada atribuição de significados que esse signo recebeu no transcorrer do tempo. Derivada da palavra latina *cultura*, esse vocábulo é originalmente ligado ao cultivo da terra e às práticas agrícolas. No início do século XVI, o termo ultrapassa a significação restrita à esfera do cultivo de grãos e passa a abarcar o cultivo da mente. Entre os séculos XVIII e XIX, surgem as primeiras discussões complexificadas sobre cultura, das quais emerge um conceito ligado à civilização, ao refinamento e à ordem, em oposição à barbárie, à selvageria; trata-se da chamada concepção clássica de cultura, segundo a qual *“cultura é o processo de desenvolvimento e enobrecimento das faculdades humanas, um processo facilitado pela assimilação de trabalhos acadêmicos e artísticos e ligado ao caráter progressista da era moderna”* (THOMPSON, 1995, p.170).

¹ Símbolos referem-se a convenções - como letras ou gestos -, que representam informações, independentemente da ligação que estabelecem com o objeto representado.

² Signos são sinais agregados de significação.

³ Segundo Carlos Alberto Faraco (2005), Ferdinand de Saussure, em *Curso de linguística geral* afirma que o estudo linguístico comporta duas dimensões – a diacrônica e a sincrônica.

A análise diacrônica envolve as mudanças sofridas pela língua no eixo do tempo, já que a língua é uma realidade em transformação. A análise sincrônica, de outro lado, enfoca as características da língua como um sistema estável, num espaço determinado de tempo, ou seja, a sincronia promove o estudo descritivo da língua num espaço temporal específico. Nesse sentido, Thompson (1995) retoma as diversas acepções do termo cultura ao longo do tempo.

Laraia (2009) acrescenta que, nesses séculos, o termo germânico *Kultur* apontava às atividades espirituais de uma comunidade, enquanto o francês *civilization* designava as realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor na palavra inglesa *culture*, que remete à ampla gama de conhecimentos, crenças, costumes, enfim, às realizações estabelecidas pelo homem a partir do convívio social. Tylor, na realidade, sistematizara essa concepção a partir de estudos anteriores de John Locke, que concebia cultura como um processo de aprendizagem independente de fatores inatos.

No final do século XIX, com o aparecimento da antropologia com *status* de ciência, constituem-se duas concepções de cultura - a descritiva e a simbólica.

A concepção descritiva de cultura refere-se a um variado conjunto de valores, crenças, costumes, convenções, hábitos e práticas características de uma sociedade específica ou de um período histórico. A concepção simbólica muda o foco para um interesse com simbolismo: os fenômenos culturais, de acordo com esta concepção, são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica (THOMPSON, 1995, p.166).

No momento em que se direciona um olhar descritivo aos fenômenos culturais, tecem-se considerações acerca da ampla manifestação da cultura, ou seja, ela é vista a partir de produtos - crenças, costumes, ideias, valores, artefatos ou objetos materiais - através dos quais se externaliza a caracterização da sociedade. Nesse sentido, a cultura é formada por padrões e valores de uma coletividade específica. A concepção simbólica, por outro lado, abarca as formas simbólicas - que significam - representativas de determinado grupo social, através dos quais se forma uma visão axiológica do mundo, do outro e de si próprio. Ambas as concepções permitem apontar que “o homem é o único ser possuidor de cultura” (LARAIA, 2009, p.28).

O caráter simbólico da cultura adentra em considerações de Clifford Geertz (1989), que descreve o simbólico como semiótico ou interpretativo, pois afirma que

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significado (GEERTZ, 1989, p.4).

Thompson (1995) reelabora o conceito de cultura criado por Geertz, ampliando-o ao acrescentar a essa noção semiótica uma referência ao significado

dos signos culturais, que revelam características intrínsecas a determinado espaço sócio-cultural.

Como as concepções descritiva e simbólica emergiram do olhar europeu, o estudo antropológico da cultura abriu-se, então, “à elucidação dos costumes, práticas e crenças de outras sociedades que não as europeias” (THOMPSON, 1995, p.170), tendo um paradigma eurocêntrico, ainda que de forma velada. Além disso, deve-se considerar que os fenômenos culturais podem ser analisados a partir das relações de poder que sintetizam, mostrando-se como manifestações culturais a serviço, ou não, da manutenção do *status quo*, já que Thompson (1995) fundamenta suas considerações em concepções de base marxista.

A partir desse olhar diacrônico, Thompson (1995) propõe uma concepção estrutural de cultura⁴, segundo a qual os fenômenos culturais refletem símbolos que afloram de um amplo contexto sócio-histórico. A cultura é concebida como processo simbólico, que atribui significados e juízos de valor aos signos, a partir da estrutura social em que estão inseridos. Assim, os processos de significação cultural não são arbitrários, pois apontam valores sócio-históricos relevantes a determinada camada social. Por revelarem parte do *corpus* em que se inserem, é recorrente que os signos recebam diferentes significações⁵ ou interpretações específicas a lugares ou épocas diferenciadas. É por isso que, como demonstra Laraia (2009), países ocidentais reforçam a monogamia, enquanto algumas sociedades orientais têm o costume da bigamia, já que os signos são preenchidos por significados e símbolos que revelam a estrutura de determinada camada da sociedade.

Assim, a teoria de Thompson (1995) acerca da cultura surge como alternativa à concepção semiótica de Geertz. Ao conceber os signos culturais como simbólicos, assim como Geertz, Thompson (1995) acrescenta que os signos são semióticos em função do amplo contexto sócio-histórico-cultural. Para ele, as formas culturais têm cinco aspectos: o intencional, que se reporta à relação entre o significado da forma simbólica e à intenção do sujeito-produtor; o convencional, que

⁴ A concepção estrutural da cultura não deve ser confundida com estudos estruturalistas, focados no dissecamento das estruturas internas das manifestações culturais. Para Thompson (1995), a concepção estrutural da cultura leva em conta os contextos e os processos socialmente estruturados, constituídos ou articulados.

⁵ Antoine Compagnon (1999) distingue sentido de significação. O sentido de uma obra de arte refere-se à interpretação vinculada à época e ao contexto de produção. Com o passar do tempo, a criação estética pode transcender a intenção primeira de sua produção, adquirindo, assim, significações. Portanto, o sentido refere-se à interpretação original, ao passo que a significação envolve as interpretações posteriores que, no caso, o texto literário, pode agregar.

rememora os códigos coletivos, ainda que tácitos, que os indivíduos empregam para dar sentido ao universo simbólico e material em que vivem; o estrutural, que analisa a estrutura de elementos e as relações que coexistem nas formas simbólicas; o referencial, ou seja, as formas simbólicas são construções que representam algo e, concomitantemente, “*dizem algo sobre alguma coisa*” (THOMPSON, 1995, p.190); e o contextual, em que as formas simbólicas emergem de um contexto sócio-histórico específico, a partir do qual são produzidos, transmitidos e recepcionados.

A concepção estrutural da cultura abarca, com relação às análises descritiva e simbólica, um olhar diferenciado, pois dá relevo à constituição significativa das formas culturais, especialmente à contextualização social, procurando desvendar as características sociais dos contextos nos quais os indivíduos estão inseridos e a partir dos quais ocorrem a produção e a recepção das formas culturais. Assim, produção e recepção de produtos culturais envolvem processos de ressignificação contínuos, que atribuem juízos de valor - processo de valoração - às formas simbólicas da cultura, que Thompson (1995) denomina como modalidade de transmissão cultural.

Sob o viés antropológico, a cultura adquire uma conceituação ampla, englobando o “conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social” (BOSI, 1992, p. 309). A cultura é perpassada por valores simbólicos e padrões de comportamento herdados pela interação social, que originam uma lente através da qual se constrói uma visão axiológica de mundo ou uma cosmovisão. É por isso que “homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas” (LARAIA, 2009, p.67). Os indivíduos, ao expressarem juízos de valor sobre os processos culturais alheios, tendem a limitar-se às próprias percepções, muitas vezes julgando-os de forma pejorativa os fenômenos culturais alheios, pois se baseiam em uma ótica particular. Esse posicionamento restringe a riqueza dos fenômenos culturais, já que a cultura envolve mecanismos simbólicos e a compreensão da construção sócio-cultural dos processos culturais faz sentido somente aos que vivem a experiência formadora da cultura.

Assim, atribuir juízos de valor às manifestações culturais é problemático, haja vista que a cultura envolve as marcas que peculiarizam os grupos humanos. Os homens, em qualquer espaço geográfico, serão sempre os mesmos; o que os diferencia - e de certa forma separa - são os hábitos, os costumes que afloram do

seu grupo social. Todos os homens têm, em condições normais, as mesmas potencialidades; a distinção surge a partir do processo de aprendizagem, permeado por valores singulares do grupo social.

Sobre a valoração redutora da cultura do outro, especialmente quanto à busca por uma cultura *pura*, Benjamin Abdala Júnior (2002) acentua “que todas as culturas são mescladas e originárias de contatos culturais que seguem toda a história do homem” (ABDALA JÚNIOR, 2002, p.15) e, como inexistente povo ou cultura sem miscigenação, não deveria haver julgamento quanto a valores culturalmente estabelecidos.

Essa noção de pureza racial surgiu no século XIX, concomitante ao pensamento de modelos biológicos pautados por uma visão eurocêntrica. Abdala Júnior (2002) reforça que

Pureza racial, além disso, é mitologia afim de ideologias autoritárias e totalitárias. Na realidade, desde os primórdios, sempre houve deslocamentos humanos, com contatos sexuais consensuais ou violentos, através das invasões. A própria ideia de raça é também ideológica e surgiu como decorrência da necessidade de se justificar o domínio de um povo sobre outros. (ABDALA JÚNIOR, 2002, p.20-21).

Os indivíduos têm visões diferenciadas sobre as mesmas questões devido à formação sócio-histórica igualmente distinta. Pero Vaz de Caminha (1997), por exemplo, na carta em que transmite ao rei de Portugal suas impressões sobre os nativos que habitavam as futuras terras brasileiras, afirma que

Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles não têm, nem entendem em nenhuma crença, segundo parece.
E portanto, se os degredados, que aqui hão de ficar, aprenderem bem a sua fala e os entender, não duvido que eles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão de fazer cristãos e crerem na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade.
E imprimir-se-á com ligeireza neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes dou bons corpos e bons rostos, como a bons homens, e por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa.
Portanto Vossa Alteza, que tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da sua salvação. E prazerá a Deus que com pouco trabalho assim seja. (CAMINHA, 1997, p.61-63).

O escrivão avalia a cultura dos nativos a partir de seu posicionamento axiológico, o que torna seu relato impregnado de juízos que desvalorizam a nova formação cultural. Ao afirmar que *eles não têm, nem entendem em nenhuma crença*, conclui tratar-se de um grupo sem formação espiritual - o que não condizia com a

realidade. Peca por emitir um parecer superficial, pois tece observações sobre a formação cultural dos nativos a partir da própria ótica, além de que não se veste com os olhos do outro para, então, falar. Caminha julga sem conhecer e sem se apropriar da cultura dos nativos. Na realidade, acha que não há crenças místicas, porque a padronização cultural dos nativos destoava da europeia. Portanto, o português não respeita a percepção e os valores dos naturais da terra; faz, a todo instante, prevalecer sua cosmovisão sobre os fatos narrados.

Alfredo Bosi (2006) reforça essa questão ao afirmar que

A Colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o “outro” em relação à metrópole: em nosso caso, foi a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana-de-açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído; numa palavra, a matéria-prima a ser carregada para o mercado externo. (BOSI, 2006, p.11).

Nesse sentido, a relação discursiva, estabelecida entre portugueses e brasileiros, promoveu a afirmação dos valores ibéricos, pois a colônia brasileira e seus habitantes interessavam exclusivamente às intenções exploratórias da metrópole. Os europeus não pretenderam, em nenhum momento, promover uma relação de respeito mútuo entre povos iguais - ainda que diferentes. Buscou-se sempre a subtração, o sufocamento, o apagamento do outro.

Caminha estabelece a polarização entre a cultura dos nativos e a portuguesa, demarcando a própria cultura como altruísta, em contraposição à dos naturais das terras brasileiras, considerada primitiva ou incipiente. Ao afirmar e *imprimir-se-á com ligeireza neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar*, o escrivão explicita que a dominação pretendida pelos europeus seria atingida com facilidade, devido à ingenuidade dos nativos⁶.

A narração de Caminha mostra que o ibérico arrogava-se superior e desconsiderava a cultura do outro. Subjugaram os nativos e ignoraram a alma, o vigor colorido desse povo até então desconhecido ao continente europeu. Na realidade, os portugueses denominaram primitivo aquilo que não praticavam ou não se assemelhava aos seus padrões culturais. Enfim, o olhar do ibérico não

⁶ Abdala Júnior (2002) recorre ao martinicano Édouard Glissant para justificar historicamente a relação entre colonizadores e colonizados. Provenientes de culturas atávicas, os dominadores buscam expansão e dominação. Sobrepõem-se “[...] àquelas com que vieram a se deparar em seu curso histórico” (ABDALA JÚNIOR, 2002, p.16), criando mitos fundadores - transistóricos e aistóricos - para justificar o domínio.

As culturas compósitas ou rizomáticas, de outro lado, são abertas ao contato e dispostas à mescla, à inclusão. Não têm mitos fundadores e tendem à tradição oral.

considerou os valores culturais de todos os povos em pé de igualdade. Assim como Colombo na descoberta da América, Caminha “não percebe o outro, como vimos, e impõe a ele seus próprios valores” (TODOROV, 1999, p.59).

Por outro lado, Michel Eyquem de Montaigne (1987), ainda que contemporâneo de Caminha, tem outra percepção acerca da cultura dos nativos, pois afirma:

[...] não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. E é natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos. Neste, a religião é sempre a melhor, a administração excelente, e tudo o mais perfeito. A essa gente chamamos selvagem, como denominamos selvagens os frutos que a natureza produz sem intervenção do homem. No entanto aos outros, àqueles que alteramos por processos de cultura e cujo desenvolvimento natural modificamos, é que deveríamos aplicar o epíteto. As qualidades e propriedades dos primeiros são vivas, vigorosas, autênticas, úteis e naturais; não fazemos senão abastardá-las nos outros a fim de melhor as adaptar ao nosso gosto corrompido. (MONTAIGNE, 1987, p.259).

Montaigne (1987) mostra que os europeus denominam *bárbaro* aquilo que difere da cultura a que pertencem, além disso, concebe os processos culturais dos nativos como espontâneos ou naturais, em contraposição à própria cultura, por ele considerada artificial. Vê beleza e pureza na cultura dos nativos; apresenta um olhar aberto à riqueza da diversidade, em oposição às considerações redutoras de Caminha, anteriormente citadas.

Contudo, as considerações de Montaigne (1987) não deixam de constituir uma visão discursiva, que representa a realidade. Nesse sentido, são tão subjetivas quanto as observações de Caminha (1997), anteriormente citadas.

Se a cultura é, metaforicamente, a lente através da qual os homens se constroem enquanto seres, cada grupo tende a expressar juízos de valor sobre processos culturais de outros grupos a partir da própria cosmovisão. Renée Green (2005), em conversa com Donna Harkavy, curadora de arte contemporânea do *Worcester Museum*, afirma que “é preciso que a pessoa saia de si mesma para de fato ver o que está fazendo” (GREEN, apud BHABHA, 2005, p.21), ou seja, é necessário que o sujeito adote os olhos do outro para, então, falar sobre a cultura alheia.

Ao comentar o processo de formação da sociedade brasileira, Gilberto Freyre (2005), por exemplo, mostra que os europeus tinham hábitos de higiene

precários. Sua análise reforça os padrões culturais brasileiros e, por isso, se trata de uma observação que não extrapola os limites da própria cultura para entender o outro. Ainda que não deprecie a cultura dos ibéricos de maneira inflexível - postura adotada pelos portugueses no Brasil -, o teórico explicita considerações subjetivas ao afirmar que:

O século da descoberta da América – o XV – e os dois imediatos, de colonização intensa, foram por toda a Europa época de grande rebaixamento nos padrões de higiene. Em princípios do século XIX – informa um cronista alemão citado por Lowie – ainda se encontravam pessoas na Alemanha que em toda a sua vida não se lembravam de ter tomado banho uma única vez. Os franceses não se achavam, a esse respeito, em condições superiores às dos seus vizinhos. (FREYRE, 2005, p.181).

Percebe-se que as manifestações culturais têm peculiaridades e deveriam ser respeitadas em sua diversidade, na medida em que não comprometam a dignidade humana, ferindo os Direitos Humanos. A cultura brasileira, por exemplo, tem, como resquício da tradição indígena, o hábito do banho frequente. Os europeus, de outro clima e de outra formação cultural, têm seus próprios costumes. Foi esse olhar de distanciamento e respeito que faltou aos ibéricos que colonizaram o Brasil, selando indelevelmente o destino das diferentes etnias que constituíram o país.

Quando comenta a interpretação dos portugueses à suposta falta de pudor dos nativos, Freyre (2005) não deixa de dar voz aos naturais das terras brasileiras. Ao apresentar os hábitos dos colonizados, afirma que:

Entretanto são povos de um asseio corporal e até de um moral sexual às vezes superior a daqueles que o pudor cristão faz cobrirem-se de pesadas vestes. Quanto ao asseio do corpo, os indígenas do Brasil eram decerto superiores aos cristãos europeus aqui chegados em 1500. (FREYRE, 2005, p.180-181).

Freyre (2005) associa o que soava como imoral para os ibéricos como parte de um universo integrado à natureza e ao outro, para os nativos. Se os portugueses denominaram-nos impuros, devido à exposição do corpo, os nativos preferiam o costume de lavarem-se livre e frequentemente à repugnância de um vestuário moralizador e anti-higiênico.

Enfim, lentes que veem de formas distintas os mesmos acontecimentos. É por isso que processos culturais devem ser respeitados, pois não há uma cultura melhor ou pior, mas culturas que se constroem de acordo com suas peculiaridades.

Laraia (2009) mostra que pluralidade cultural não é um indicativo de diferença genética ou de aptidão mental, já que qualquer sujeito pode ser educado em qualquer cultura, desde que cresça nesse ambiente cultural específico, vivenciando e aprendendo as formas culturais da coletividade, socialmente transmitidas.

Percebe-se, assim, que a cultura é uma construção coletiva, oriunda da interação social. A partir desse processo de aprendizagem é possível comungar com os valores, os hábitos, as crenças, ou seja, com a vida simbólica e material herdada do grupo, pois, na medida em que as experiências culturais são vivenciadas, passam a povoar o universo simbólico do sujeito, integrando-se a ele. “Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de tornar” (HALL, 2003, p.44), de aprender pela vivência as marcas culturais de um povo. Stuart Hall (2001) reforça que “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2001, p.38), pois os processos identitários são construídos ao longo do tempo por meio do convívio social. Enfim,

[...] o comportamento dos indivíduos depende de um aprendizado, de um processo que chamamos de endoculturação. Um menino e uma menina agem diferentemente não em função de seus hormônios, mas em decorrência de uma educação diferenciada. (LARAIA, 2009, p.19-20).

A cultura resulta, essencialmente, de um processo de aprendizagem, independente de aptidões biológicas inatas ou de influências geográficas. Um mesmo sujeito, em condições normais, é capaz de incorporar hábitos culturais de qualquer grupo social, desde que se forme dentro desse universo simbólico. Da mesma forma, o indivíduo não se restringe, culturalmente, às condições impostas pelo meio físico. Pode haver pluralidade em um espaço material comum, como há, segundo Laraia (2009), entre os esquimós e os lapões - povos nômades que, habitando um espaço físico semelhante, adotam costumes distintos com relação às habitações. Enquanto os esquimós abandonam seus iglus e partem em direção a outras regiões favoráveis à caça, os lapões, que moram em tendas, desmontam e transportam-nas a novos locais onde serão novamente montadas. Já a cidade de São Paulo, nacionalizando a exemplificação, aglutina múltiplas formas culturais sob o mesmo domínio físico, já que se formaram vários grupos sociais, oriundos de

processos imigratórios e migratórios distintos, que buscaram manter características próprias da cultura precedente. A aprendizagem desses grupos foi distinta, o que concorreu para a coexistência de formas plurais de manifestação cultural no mesmo território geográfico. A cultura tem, portanto, múltiplos caminhos de constituição e expressão.

Assim, verifica-se que o homem se forma, enquanto ser social, dentro de um universo simbólico-cultural, o que o torna predominantemente cultural, já que a identificação cultural o integra enquanto grupo. Nesse sentido, estudar os processos culturais é analisar os símbolos e signos de uma cultura histórica e coletivamente construídos.

Laraia (2009) afirma que

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 2009, p.45).

O sujeito, por ser social e cultural, não é isolado do processo histórico. Os avanços e as descobertas devem-se ao aprendizado e ao crescimento conceitual de gerações anteriores, que permitiram a instauração progressiva do novo. Nesse sentido, a cultura é igualmente dinâmica.

As manifestações culturais implicam, conseqüentemente, processos de identificação, pois os indivíduos assumem atitudes que refutam ou corroboram posturas interpretativas, optando em favor das que se aproximam da visão axiológica do grupo - universo reduzido - a que pertencem. A identidade traz implícita a ideia de pertencimento, já que, ao ser parte de um grupo, o sujeito integra-se a um todo dinâmico e complexo, ainda que muitas vezes incoeso. Pertencer a uma coletividade é essencial ao homem, pois exclui a sensação de solidão e isolamento, que provoca uma perda subjetiva, dada a não aderência ao grupo. Os processos identitários, dessa maneira, envolvem representações simbólicas, que conjugam significados específicos ao microcosmo ao qual se integra.

Hall (2001) mostra que a identidade implica formação e transformação contínuas, com relação às formas pelas quais o indivíduo se representa ou é

representado e aos sistemas culturais nos quais está inserido ou próximo de adentrar.

Assim, o indivíduo pode ter várias identidades simultaneamente. Ruth Guimarães, por exemplo, definiu-se, em palestra nas Faculdades Integradas Teresa d'Ávila, como mulher, pobre, negra e caipira. Um discurso de forte tonalidade ideológica, pois a escritora se retrata a partir de várias perspectivas identitárias, todas associadas a minorias. Evidencia-se que o sujeito se aproxima do olhar sobre si mesmo por múltiplas matrizes identitárias e, ainda que conviva com várias identidades, há a prevalência circunstancial de uma. Ruth Guimarães sente-se ligada à voz feminina, à dos marginalizados, aos ecos de uma etnia historicamente oprimida e, finalmente, à voz caipira.

Essa multiplicidade identitária reflete a fragmentação que existe na sociedade como um todo, em uma mesma classe social ou dentro de um único sujeito. Assim, como os processos identitários não são definitivos e o indivíduo pode ter várias identidades ao mesmo tempo, a modernidade rompe com os conceitos de identidade unificada que o racionalismo iluminista propagava, como mostra Hall (2001).

A crise no modelo cristalizado de identidade acentuou-se na sociedade contemporânea, que, ao desmitificar as certezas constituídas, ampliou horizontes conceituais. A identidade pós-moderna⁷, portanto, é descontínua, fragmentada, e deslocada dos cânones ou padrões tradicionais.

Retomando o discurso de Caminha sobre o Brasil, percebe-se que a postura dos portugueses diante dos nativos e dos que posteriormente nasceram brasileiros foi tão imperialista que instaurou o padrão de identidade - ainda que muitas vezes inconsciente - do dominador, no qual os sujeitos nacionais sentem-se à margem ou inferiores aos europeus. Essas vozes, esses olhares de menosprezo, ainda que velados, definiram a brasilidade de maneira pejorativa, depreciando fortemente o

⁷ Para Hall (2001), a pós-modernidade é um fenômeno que aponta à diluição gradativa das fronteiras que distinguem valores, condutas e certezas humanas, pois o homem deixa de se aproximar de uma identidade fixa e definitiva - própria da modernidade - para ir ao encontro de uma cosmovisão pautada pela incerteza e pelo questionamento constantes.

Segundo Zygmunt Bauman (2009), a pós-modernidade, por ele denominada *vida líquida* ou *modernidade líquida*, faz parte de "uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotina, das formas de agir. [...] A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes" (BAUMAN, 2009, p.7-8).

hibridismo étnico que nos constitui. É por isso que Sérgio Buarque de Holanda (1995) afirma que “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1995, p.31), pois há uma desvalorização recorrente das etnias nativa e negra que formam o Brasil e uma valorização excessiva dos resquícios da tradição europeia, que igualmente nos constitui.

Dessa maneira, a colonização portuguesa no Brasil, além de dessacralizar a cultura precedente e de impor novos processos culturais, suprimiu a voz do outro, a qual foi substituída por um sentimento geral de menosvalia, que precisa ser reavaliado.

A colonização envolve um processo de apropriação, imposição, absorção e desagregação das culturas dominada e dominadora. O discurso do encontro entre portugueses - autodefinidos originais - e nativos polarizou a oposição entre bom e ruim, verdadeiro e falso, civilizado e primitivo. Especialmente, esse discurso cristalizou a imagem dos europeus como partidários de signos positivos e os naturais das terras brasileiras como integrados a valores e símbolos pejorativos.

Na realidade, essa discussão sobre pluralidade não interessava aos ditos civilizados que, além de se apossarem do Brasil, procuravam conhecê-lo a partir de suas próprias lentes, como se verifica, a seguir, nas estrofes iniciais d'*Os Lusíadas*.

As armas e os barões assinalados,
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que nunca prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando:
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
(CAMÕES, s.d., p.43).

Esses cantos glorificam o povo português, capaz de realizar grandes feitos e de edificar um novo mundo, de acordo com a supremacia colonizadora de que comunga o eu-lírico. Nessa acepção, os ibéricos realizam mais do que a força humana seria capaz de empreender, além de terem expandido a fé, o império,

devastado e expurgado o vício da África e da Ásia, ainda que tenham oprimido os povos que subordinaram.

O Brasil não é citado nessas estrofes, porém, o processo de colonização nacional deu-se da mesma maneira, transitando exclusivamente pela ótica do colonizador, desprezando e suprimindo a voz do colonizado.

Segundo Darcy Ribeiro (1999), o europeu - invasor - adentrou no país com os valores e a concepção de que era predestinado a uma grande missão. Na ótica ibérica, esse olhar justifica o latifúndio, o escravismo e outras formas de exploração humana e econômica a que os portugueses subjugavam outras etnias no Brasil. O projeto expansionista dos ibéricos não previa a manutenção da cultura do colonizado; visava a sua substituição. Este é um dos motivos pelos quais a população brasileira é resultado da deculturação e transfiguração étnica das matrizes constitutivas.

No momento em que as nações são fruto de conquistas violentas e forçadas - como ocorrido nos países latinoamericanos -, o vencedor, por meio da transculturação, impõe ao perdedor sua cultura, não deixando, no entanto, de assimilar alguns aspectos da cultura do dominado. Há, em seguida, uma lacuna em que a cultura imposta sedimenta e se ressignifica, formando um povo híbrido, sincrético ou crioulo, que mescla formas interculturais, despersonalizadas da cultura precedente, constituindo uma nova formação cultural. Para Donaldo Schüller (1995), a hibridez surge nas culturas empurradas à margem. Na periferia misturam-se estilos, línguas e costumes, como ocorre, também, com a cultura dos dominadores, ainda que em menor grau.

No processo de colonização brasileiro, houve a supressão da cultura dos nativos - considerada periférica -, em favor do processo cultural ibérico, estabelecendo a língua, a religião e diversos outros costumes do colonizador como padrão oficial.

Ribeiro (1999), na realidade, justifica as características da nacionalidade brasileira a partir da análise da formação histórica do país. Rememora que o Brasil surge de matrizes raciais díspares, com tradições culturais distintas e formações sociais defasadas, que se enfrentaram e fundiram num povo original, com características próprias. Há, assim, a constituição de um novo povo, com novos valores, que se identifica culturalmente com a mistura, a heterogeneidade e, por isso, tem noções identitárias ambíguas.

Sob outro enfoque, Ribeiro (1999) argumenta que as agressões sofridas pelas matrizes negra e indígena marcaram definitivamente o povo brasileiro, de forma que estão presentes no cerne da mesma nacionalidade tanto a alma do opressor como o espírito do oprimido. Este olhar problematiza algumas questões de identidade na sociedade brasileira. Ribeiro (1999), ao rememorar o sofrimento dos nativos e dos negros no Brasil, afirma que:

Nenhum povo que passasse por isso como sua rotina de vida, através dos séculos, sairia dela sem ficar marcado indelevelmente. Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria. A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista. (RIBEIRO, 1999, p. 120).

A partir das miscigenações ocorridas no território nacional, muitos conflitos de identidade impuseram-se, inclusive na forma silenciosa de rejeição pessoal, sendo que coexistem no mesmo indivíduo a herança indelével de gerações outrora sacrificadas, bem como o levante intransigente do opressor.

O hibridismo cultural impossibilita que os indivíduos reconheçam-se em uma raiz única, pois é construído na fronteira de territórios culturalmente diversos, gerando uma formação cultural que pode sintetizar, em maior ou menor grau e de forma ressignificada, as manifestações culturais originárias. O hibridismo envolve uma reelaboração constante, “pois trata-se de um processo criativo e jamais concluído” (BERND, 2004, p.109).

Silviano Santiago (1978), sobre a mesclagem cultural, afirma que

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: esses dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. (SANTIAGO, 1978, p.18).

Enfim, o mundo é crioulo - aliás, sempre foi -, mas o *puro* não tem consciência da mescla e o dito *crioulo* almeja a purificação. Essa é a miséria humana: foge-se do reconhecimento de que todos advêm de formações híbridas e

de que a pluralidade é uma riqueza, não uma vergonha. O hibridismo fundamenta-se no fato de que “as culturas sempre se recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” (HALL, 2003, p.35-36), sendo irremediavelmente híbridas.

Como nenhum povo vive sem uma teoria de si mesmo, Ribeiro (1999) considera existir no Brasil uma heterogeneidade de processos identitários, fruto da origem multirracial, da qual afirma ser motivo de orgulho, pois é fato gerador de pluralidade cultural. Nesse sentido, o caipira é resultado também dessa heterogeneidade identitária, na medida em que é parte de uma etnia plural, plasmada pela mestiçagem. Para Antonio Candido (2001), as Bandeiras, além de promoverem incorporação territorial, dada a expansão geográfica dos paulistas, concorreram para o estabelecimento de um padrão cultural heterogêneo do ponto de vista identitário e cultural, pois estimularam a convivência com a diversidade.

Há, assim, uma estreita relação entre cultura e ideologia. O termo ideologia não é visto, neste estudo, sob um enfoque pejorativo, segundo o qual os processos ideológicos mascaram o real. Em consonância com o pensamento bakhtiniano a ser oportunamente apresentado, a ideologia adquire uma significação ampla, pois engloba o olhar axiológico a partir do qual o sujeito ressignifica o universo.

A ideologia decorre da cultura. Os substratos ideológicos explicitam-se nas diferentes camadas que compõem o *corpus* social, em que preponderam valores axiológicos peculiares. Como “tudo que é ideológico é um signo” (BAKHTIN, 2010, p.31), o universo sócio - material e imaterial - aponta para interpretações advindas de concepções ideológicas socialmente constituídas. Esse olhar ideológico é oriundo de processos culturais. Dessa maneira, a cultura é a ampla estrutura que define o grupo social; a ideologia, o olhar interpretativo do grupo, a partir de sua constituição cultural. Enfim, o grupo social tem determinada visão ideológica, porque a cultura desse estrato permite a configuração do pensamento de tal maneira.

Além do aspecto ideológico, a cultura conjuga processos simbólicos, como evidenciado, em que o indivíduo atribui juízos de valor peculiares aos fenômenos culturais. A cultura é, assim, formada por símbolos que caracterizam o grupo social. Esse simbolismo envolve ritos e mitos que revelam a consciência e a percepção do homem diante do mundo, os quais podem ser expressos, também, pela arte e, mais especificamente, pela literatura, tendo em vista o objeto deste trabalho.

1.1 LITERATURA: MANIFESTAÇÃO E PRODUTO CULTURAL

A literatura reflete o olhar axiológico que seu enunciador engendra sobre a cultura do espaço em que está inserido, pois advém dele. Ao mesmo tempo, o discurso literário constitui e veicula esse universo cultural, o que “confirma o sentido de orientação transhistórica e mítico-simbólica que a caracteriza” (REIS, 2003, p.93), já que a literatura transmite e faz referência a mitos e tradições folclóricas, cultural e historicamente estabelecidos. Antonio García Berrio (1989) reforça que

El imaginario cultural profundiza los poderes de resonancia poética de los hallazgos literarios anteriores consolidados en su dimensión de mitos artísticos; es por tanto una forma de poesía con absoluto arraigo en el sentimiento de la propia tradición estética y cultural. (BERRIO, 1989, p.362).⁸

A literatura, portanto, tradicionalmente apresenta um discurso perpassado de tonalidade cultural, ao expressar material e esteticamente tradições e mitos folclóricos. Assim, revela-se de forma transistórica, mítico-folclórica, além de perpetuar símbolos cultural e historicamente estabelecidos.

Por retomar o universo cultural, a literatura⁹ constitui-se como produto e manifestação cultural, já que a arte é uma das formas através da qual a cultura se manifesta e retrata o *corpus* social, pois “é expressão da sociedade” (CANDIDO, 2000, p.18). A sociedade é um organismo dinâmico, plural e com características próprias. No momento em que se manifesta artisticamente, a sociedade externaliza suas peculiaridades. A expressão artística constitui, portanto, uma manifestação concreta do universo simbólico-social. Assim, a totalidade do fenômeno artístico pode veicular o pensamento corrente no estrato social, seja para corroborar ou para propor alteração do *status quo*.

Quando se evoca a relação que a literatura estabelece com a realidade, é importante retomar algumas ideias quanto à representação, ou seja, *mimesis* - tema polêmico no âmbito da Teoria da Literatura por ter sido ressignificado diferentemente ao longo do tempo.

⁸ O imaginário cultural aprofunda os poderes de ressonância poética das realizações literárias anteriores, consolidadas na sua dimensão de mitos artísticos; é, portanto, uma forma de poesia com absoluto enraizamento no sentimento da própria tradição estética e cultural (Tradução da autora).

⁹ Este trabalho vislumbra analisar a arte literária. Não aprofunda, assim, o estudo das demais expressões artísticas.

Desde a *Poética* (1999), de Aristóteles, estuda-se a questão da representação e da autorreferencialidade da literatura, questionando se a arte da palavra reinterpreta a realidade por imitação ou alimenta-se dela mesma, não precisando de referências externas, sob o ponto de vista textual. Aristóteles (1999) procura definir e descrever a arte literária - especialmente a poética -, por ele considerada *mimesis* ou imitação, já que a literatura representaria a realidade por imitação.

Antoine Compagnon (1999) mostra que outra significação recebida pela *mimesis* aristotélica enfoca a técnica de representação. A imitação da realidade institui-se, também, a partir do tratamento conferido à linguagem. Assim, “a *mimèsis* seria a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história: a poética seria, na verdade, uma narratologia” (COMPAGNON, 1999, p.104). A *Poética* (1999) aborda a representação como a arte de construir, com palavras, uma ficção verossímil, a partir da técnica de representação, não somente a partir da apresentação descritiva da realidade.

Compagnon (1999) reforça que “essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético” (COMPAGNON, 1999, p.104), ou seja, a *mimesis* aristotélica foi posteriormente concebida com relevo ao tratamento conferido à linguagem para encenar a realidade ficcionalmente, não limitada, no entanto, à imitação descritivo-realista do mundo, como afirmam partidários da *mimesis*, tradicionalmente apoiados na *Poética* (1999).

Para Aristóteles (1999), a imitação é natural ao processo de aprendizagem humano, pois “ao homem é natural imitar desde a infância” (ARISTÓTELES, 1999, p.40). Como o imitar é espontâneo ao homem, o poeta

[...] imita necessariamente por um dos três modos: as coisas, tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser. Expressa essas coisas por meio de um discurso que consiste de metáforas e vocábulos estrangeiros, e faz muitas modificações nas palavras, pois que aos poetas tal consentimos. (ARISTÓTELES, 1999, p.70).

A representação pode estabelecer-se a partir de um enfoque descritivista, no qual a linguagem se propõe a copiar a realidade por meio de uma descrição objetiva. A representação pode se consolidar, também, a partir do discurso de outrem.

Segundo esse pensamento aristotélico, a ficção representa a realidade a partir de discursos que a concebem subjetivamente e são respaldados por uma visão axiológica. Finalmente, a *mimesis* pode surgir a partir do julgamento avaliativo do enunciador, que apresenta a realidade a partir de uma concepção idealista.

Lígia Militz da Costa (2001) reitera que, em Aristóteles, “a qualidade estética não se relaciona ao objeto representado, mas à subjetividade do sujeito que a produziu ou recebeu” (COSTA, 2001, p.25). A representação não precisa ser fidedigna ao objeto representado - no sentido descritivo -; pode estruturar-se a partir das impressões subjetivas que o objeto representado despertou no enunciador.

Compagnon (1999) mostra que, para Roland Barthes, a representação é ligada à própria literatura, já que se estabelece por meio de códigos linguísticos. Assim,

[...] a relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e um outro signo, um texto e um outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. (COMPAGNON, 1999, p.109).

Partindo de concepções saussurianas, Barthes, segundo Compagnon (1999), afirma que a literatura não se alimenta propriamente da realidade, mas busca referências em si mesma, através de relações textualmente estabelecidas. A literatura traz a ilusão de realidade por meio de códigos arbitrários, que, ainda que deem a impressão de que o signo linguístico é natural, são convencionais - sob o ponto de vista do significado e do significante¹⁰ -, pois Barthes nega que a linguagem tenha relação referencial com o mundo. Para ele, “o signo se apaga diante (ou atrás) do referente para criar o efeito de real: a ilusão da presença do objeto. O leitor acredita que está lidando com as próprias coisas: vítima da ilusão, ele está como que encantado ou alucinado” (COMPAGNON, 1999, p.118). O efeito de realidade que a literatura produz é uma ilusão referencial criada textualmente. Se a linguagem não é referencial, portanto, para Barthes, “nenhuma literatura é mimética” (COMPAGNON, 1999, p.119) e o efeito de realidade ocorre por meio de relações textuais.

¹⁰ Para Saussure, o signo linguístico é a união do conceito (significado) e da imagem acústica (significante).

No entanto, como não é possível ignorar o contexto histórico em que o signo linguístico se insere, as relações entre literatura e realidade devem

[...] sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (COMPAGNON, 1999, p.126).

Compagnon (1999) conclui que a literatura pode buscar referências na própria realidade, bem como em outras situações enunciativas, estabelecidas textualmente, ou não. Assim, a literatura pode ser autorrefencial ou representar a realidade, a partir de uma apresentação descritiva ou a partir das impressões que desperta no sujeito enunciador, já que a linguagem ficcional inscreve-se no mundo real, ou seja, a ficção institui-se a partir da realidade, referindo-se a ela, tacitamente ou não. Enfim, como afirma Compagnon (1999), a literatura é o próprio entrelugar, o espaço favorável para a miscigenação entre realidade e ficção.

Ao retratar a sociedade, a obra de arte documenta o universo sociocultural, o qual pode ser focado em suas múltiplas facetas e de variadas formas. Na realidade, há um artista - o autor - que, sensibilizado com determinada realidade - social, política, econômica, psicológica, etc. - transforma sua percepção acerca do tema a ser abordado em arte, seja esta materializada através de palavras, sons, imagens ou em outras formas de manifestação. A obra de arte constitui, assim, uma representação simbólica que o indivíduo constrói a partir da realidade. Esse recorte subjetivo do artista oferece ao *corpus* social - a sociedade de maneira geral - uma oportunidade de reflexão sobre sua própria constituição.

Evidencia-se que o fenômeno artístico é sempre social, ou seja, a arte aflora, dialoga, documenta e reelabora determinada percepção acerca da realidade material e, ainda que aparentemente se apresente como uma produção alienada do amplo contexto social, a produção artística sugere reflexões até sobre seus eventos lacunares, já que faz pensar também sobre questões que não explicita, intencionalmente ou não.

Uma leitura superficial de *O estorvo* (1991)¹¹, de Chico Buarque de Holanda, a título de exemplificação, pode sugerir que se trata de um texto pouco relacionado

¹¹ As obras literárias apenas citadas neste trabalho têm a indicação do ano da primeira edição, para fins de contextualização, não constando, portanto, nas referências.

com a realidade concreta. Uma análise cuidadosa, no entanto, evidencia uma temática coesa com o mundo contemporâneo, especialmente com relação à decadência de valores, ao isolamento e à fragmentação do indivíduo, que não se identifica com o grupo ou se sente em constante descompasso com o mundo, enfim, questões psicológicas e existenciais que atormentam a sociedade moderna. Assim, a aparente desconexão com a realidade, na verdade, denuncia e questiona os valores que perpassam a sociedade atual. O texto tem, portanto, uma temática marcadamente social.

A literatura, além de reelaborar questões materiais e imateriais que existem na sociedade, pode ser, igualmente, um registro documental da cultura do *corpus* social no qual surge e o qual ressignifica. O artista, originário de um amplo contexto sócio-histórico-cultural, retrata em sua expressão literária o universo social e apresenta à sociedade o recorte interpretativo que faz acerca dessa realidade material.

Evidencia-se, assim, uma relação dialógica de permanente interdependência entre autor, obra e receptor, que Candido (2000) afirma ser inextrincável, do ponto de vista sociológico. Essa tríade está inevitavelmente inserida em um contexto sócio-histórico e surge a partir da relação e das percepções que o autor estabelece com o *corpus* social, sendo materializada na obra de arte e, por sua vez, ressignificada pelo público leitor, historicamente constituído. Trata-se de elementos indubitavelmente inseparáveis da manifestação literária, como sistema literário.

O leitor - receptor da obra de arte -, além de atribuir significado ao texto, reelabora ou corrobora¹² sua visão de mundo a partir das reflexões que o texto desperta nele e a partir das relações identitárias que estabelece com a sociedade, já que “a arte é um sistema simbólico de comunicação interhumana” (CANDIDO, 2000, p.20), que promove o repensar crítico, motivado pelo olhar comunicativo do outro.

À literatura é permitido, enquanto construção ficcional, embasar sua temática em fatos históricos. Paul Ricoeur (1997) reforça que, ao ser uma expressão artística pautada pela liberdade de criação e pela imaginação, a literatura necessariamente não se preocupa em representar fidedignamente a realidade. Por isso, ao invés de se distanciar dos fatos históricos, a literatura é livre para representá-los e, às vezes,

¹² Candido (2000) categoriza a arte - especialmente a literária - em arte de agregação e de segregação. A primeira corrobora os valores simbólicos do estrato social, enquanto a outra deseja promover a renovação do sistema simbólico, por isso, questiona o *status quo*.

o faz melhor que o discurso historiográfico, já que a arte da palavra pode falar dos acontecimentos passados ou presentes com propriedade e consegue atingir o leitor, pois desperta emoções e sentimentos, fazendo-o refletir e ressignificar vivências históricas.

Carlos Reis (2003) reitera que a possibilidade de se caracterizar

[...] o fenómeno literário de um ponto de vista **sociocultural** decorre, em primeira instância, de uma concepção da literatura como prática constituída e definida em função de **critérios sociais**. (REIS, 2003, p. 40).

Nesse sentido, a literatura constitui, também, um instrumento de reflexão social, na medida em que pode haver um diálogo constante entre história e ficção.

Reis (2003) reforça que “a **imagem da História** reelaborada em função do contexto funcional em que se inscreve, pode abrir caminho a interpretações ideológicas que eventualmente ponham em causa as lições da Historiografia convencional” (REIS, 2003, p.90), já que a representação que a literatura faz dos fatos históricos pode despertar reflexões no leitor, levando-o, também, a questionar ou a repensar o discurso historiográfico com o qual outrora teve contato.

Percebe-se que “a literatura aparece claramente como manifestação cultural universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela” (CANDIDO, 2004, p.174), pois, além de expressar o universo onírico-simbólico, a literatura pode promover o repensar crítico da estrutura sócio-histórico-cultural vigente. A expressão literária é uma das formas, portanto, através da qual a cultura se expõe à análise, à contemplação, ao questionamento e ao registro documental.

Se a literatura revela o homem e “surge sempre onde há um povo que vive e sente” (COUTINHO, 1976, p.43), pode-se concluir que cultura, língua e literatura estão intimamente relacionadas. Enfim, esse é o valor da literatura e da cultura, como demonstrou a breve análise da estrutura conceitual dos processos culturais, simultaneamente identitários, simbólicos e ideológicos.

1.2 REPENSANDO A LITERATURA REGIONALISTA

Como este trabalho se propõe a analisar um romance que faz parte da chamada literatura regionalista, cumpre, pois, tecer alguns comentários sobre o regionalismo na literatura.

Na realidade, toda literatura é regionalista, ao refletir e reproduzir a região sociocultural que representa. O termo regionalista, no entanto, costumeiramente aponta às manifestações literárias opostas às urbanas, indicando a linguagem, as experiências e as vivências do homem do campo, que vive distante dos centros urbanos. Além disso, o termo regionalismo pode remeter literariamente à abordagem temática, à construção léxico-sintática ou ao arranjo narrativo regional.

A expressão regionalista traz para o centro da manifestação cultural personagens que rememoram figuras populares, ainda que periféricas, representativas do espaço sociocultural em que a obra se insere. Assim, enfatiza determinada voz social pertencente a um estrato da sociedade distanciado do poder central do país, como mostra Candido (2004) ao estudar as produções literárias do litoral e do interior - a serem analisadas em tempo. A literatura regional torna-se testemunha de um tempo, de uma cultura e de uma ideologia que diferem da expressão cultural do *locus* de onde irradiam os poderes político, econômico e cultural. Assim, o regionalismo tem como ponto culminante a representação de uma realidade outra: os domínios do universo regional ou periférico.

O emprego do termo *regionalista* como indicativo de expressões culturais desvinculadas do centro do poder pode comungar com critérios de uma tradição imperialista, em que há um espaço autodefinido como principal ou central, circundado por manifestações periféricas, denominadas regionalistas.

Desde o Romantismo, o regionalismo é tema constante na literatura brasileira¹³. A expressão literária regionalista consolidou-se a partir do interesse em

¹³ Para Bosi (2006), Valdomiro Silveira divide com Afonso Arinos a criação da prosa regionalista brasileira, mas o poeta paulista Agenor Silveira reivindicava para Valdomiro os direitos de ter sido o precursor da literatura regionalista. Bosi reproduz, a título de documentação, um trecho da carta de Agenor a Lobato, primeiro editor da obra de Valdomiro, *Os caboclos*:

“Antes de tudo, é bom ir-te dizendo que Valdomiro foi o criador da literatura regionalista no Brasil. Quero fazer-lhe justiça, que outros demoram tanto em praticar, correndo-lhes, mais que a mim mesmo, o desempenho de tão leve obrigação. De fato, até 1891, data em que aparece no *Diário Popular de São Paulo*, o seu primeiro conto intitulado “Rabicho”, não me consta que nenhum escritor

retratar ou em manifestar traços particulares ou marcantes da realidade do Brasil não enfocados por meio da literatura urbana, com o intuito de construir um panorama cultural mais abrangente. A literatura regional romântica, portanto, corrobora a construção plural de um retrato sociocultural do país.

A tonalidade regionalista já foi motivo de criação literária por parte de José de Alencar, com, por exemplo, *O gaúcho* (1870); de Visconde de Taunay, autor de *Inocência* (1872); de Bernardo Guimarães, que escreveu *A escrava Isaura* (1875); de Franklin Távola, com *O cabeleira* (1876); de Monteiro Lobato, autor de *Cidades mortas* (1919); de Valdomiro Silveira, com *Os caboclos* (1920¹⁴); de José Américo de Almeida, autor de *A bagaceira* (1928), dentre outros.

As primeiras produções literárias regionalistas brasileiras - ligadas à estética romântica - comungavam com o ideário de um projeto nacionalista que intentava fazer “do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país” (CANDIDO, 1997, p. 99). Efetivamente, cumpriam com o propósito de retratar parte da realidade do Brasil, enfocando as regiões mais afastadas e menos documentadas pelo discurso oficial. Ainda que limitadas a um registro paisagístico, que evidenciava e reforçava o exótico, agregaram uma amostra documental de hábitos, costumes, expressões léxico-sintáticas e enredos característicos da região em que eram inspiradas. Além disso, a inscrição de determinada realidade sócio-físico-cultural no universo ficcional concorreu para que regiões até então não retratadas pelo discurso dominante fossem ficcionalizadas. Assim, a primeira fase do regionalismo brasileiro emerge no Romantismo.

Candido (2004) comenta que o homem da periferia apresentado nas primeiras produções regionalistas é motivo de arte exótica ao leitor das capitais, tendo em vista que essas produções empreenderam a construção de um enredo de

brasileiro manifestasse qualquer pendor para o regionalismo que desde então se tornou a nova mais viva das duas produções, estampadas no *Diário da Tarde*, no *País*, na *Gazeta de Notícias*, na *Bruxa* e na *Revista Azul*. (...) A escola por ele fundada, prestigiou-a desde logo a pena ilustre de Afonso Arinos, honrou-a com seus trabalhos o imortal patricio Coelho Neto, e nela se inscreveram muitos e muitos outros nomes, inclusive o do fulgurante autor dos *Urupês*. (“Prefácio” à primeira edição de *Os caboclos*) (SILVEIRA, apud BOSI, 2006, p. 211).

Bosi (2006) considera Valdomiro Silveira e Afonso Arinos os precursores do regionalismo no Brasil por terem vivenciado a realidade regional, ou seja, conheciam de fato o contexto abordado ficcionalmente - contrariamente ao regionalismo de José de Alencar, Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães - ainda que tenham publicações anteriores -, já que o regionalismo destes é representante de uma voz do centro que aborda a periferia e, portanto, não tem conhecimento amplo do contexto tratado na ficção, daí o exotismo e os problemas de verossimilhança.

¹⁴ Os contos que integram *Os caboclos* foram escritos por Valdomiro Silveira entre 1897 a 1906 e publicados em livro em 1920.

caráter predominantemente exótico e paisagístico, nas quais o homem era apresentado como objeto esdrúxulo aos olhos do cidadão urbano.

Candido (1997) reitera que “Alencar falhou n’O *Gaúcho* por não conhecer objetivamente o pampa e os seus habitantes” (CANDIDO, 1997, p.272). As produções alencarianas, ainda que - por serem construções artísticas - livres do crivo de fidelidade com o mundo real, deveriam, segundo o crítico, ancorar a representação ficcional em critérios de verossimilhança, já que o projeto nacionalista intentava documentar regiões desconhecidas do centro. A representação regionalista alencariana, nesse sentido, contém falhas quanto à constituição de um registro documental coerente com a realidade que inspira a ficção.

Nesse sentido, segundo o crítico, representavam-se, assim, regiões periféricas a partir do olhar axiológico do centro. Essas produções pecavam, também, com relação à verossimilhança, tendo em vista que o homem regional era analisado discursivamente a partir dos olhos de outrem, que, aliás, desconhecia o *locus* reapresentado na ficção. Por isso, o mundo regional esteticamente podia ser concebido como inconsistente e frágil, como, por exemplo, é o regionalismo de Alencar.

Assim, o olhar central constituía e discursava sobre o homem regional. Pode-se, portanto, afirmar que o regionalismo no Brasil surgiu e foi definido pelas matrizes ideológicas do centro, ou seja, por aqueles que estavam próximos às cidades ou especialmente próximos do centro do poder. Outrossim, o romance regionalista romântico peca quanto à apresentação rasa do mundo psicológico das personagens.

Ao reforçar o regionalismo como tema de expressões regionalistas românticas, Candido (1997) afirma que

Dentre os temas brasileiros, impostos pelo nacionalismo, tenderiam a ser mais reputados os aspectos de sabor exótico para o homem da cidade, a cujo ângulo de visão se ajustava o romancista: primitivos habitantes em relação ao isolamento ou na fase dos contactos com o branco; habitantes rústicos, mais ou menos isolados da influência européia direta. Daí as duas direções: indianismo, regionalismo. (CANDIDO, 1997, p.102-103).

Assim, o regionalismo que aflorou nas produções estéticas ligadas ao Romantismo comungava com os valores de um projeto nacionalista específico, ou seja, buscava-se enfocar homens em situação de isolamento como representantes

de uma cultura autenticamente brasileira, por estarem afastados do contato com o estrangeiro.

A constituição e o estabelecimento do regionalismo, a partir de um processo autoral que desconhece a realidade enfocada esteticamente - conforme Candido (1997) -, ameniza-se quando escritores locais passam a representar literariamente a própria região abordada na ficção.

Além do Romantismo, o Modernismo foi outro movimento estético com forte enfoque na construção ficcional e discursiva de ícones reafirmadores da nacionalidade brasileira, por meio da constituição de um retrato crítico da realidade do país. A expressão da nacionalidade moderna acentuou-se com uma tonalidade diferenciada da romântica, já que não evidenciava a busca por valores ideais, nem instaurava uma visão ufanista do espaço regional, mas uma representação crítica e denunciadora das mazelas da sociedade em foco - o que concorreu para a formação de um texto literário de neo-realismo acentuado, especialmente centrado em questões político-sociais.

O Modernismo enfocou ficcionalmente o sertão nordestino, o interior dos estados e os subúrbios do Rio de Janeiro, então capital federal, tratados literariamente através da apresentação de personagens como o sertanejo, o caipira e outros marginalizados do processo socioeconômico - o negro, o mulato e o imigrante. Assim, a temática dos problemas concernentes à realidade brasileira foi presença constante na segunda fase do Modernismo no Brasil.

Exemplo de produções literárias vinculadas ao pensamento estético do romance de 30¹⁵ são encontrados em obras de Raquel de Queiroz (*O quinze*, 1930), José Lins do Rego (*Menino do engenho*, 1932; *Fogo morto*, 1943), Jorge Amado (*Cacau*, 1933; *Gabriela, cravo e canela*, 1958), Graciliano Ramos (*São Bernardo*, 1934; *Vidas secas*, 1938) ou Érico Veríssimo (*O tempo e o vento*, trilogia composta de *O continente*, 1949, *O retrato*, 1951 e *O arquipélago*, 1961).

Em relação às manifestações regionalistas românticas, as modernas agregam uma solução técnico-composicional mais bem construída, pois recriam com mais verossimilhança as características peculiares e os grandes desafios das regiões periféricas - especialmente os aspectos socioeconômicos -, tendo em vista que o processo autoral está integrado ao espaço, à época e aos interesses e

¹⁵ O precursor do romance de 30 foi Franklin Távola, autor de *O cabeloira* (1876), que “abriu caminho a uma linhagem ilustre, culminada pela geração de 1930” (CANDIDO, 1997, p. 268).

propósitos ideológicos das regiões abordadas ficcionalmente, ao contrário do que acontecia com José de Alencar, conforme explica Candido (1997). Além disso, o romance de 30 distancia-se do artificialismo limitado à exibição do pitoresco ou do exótico e se fixa na apresentação neo-realista do universo brasileiro.

Ao analisar o regionalismo do romance de 1930, Candido (2004) percebe-o vinculado às construções literárias que estão à margem do poder econômico, político e social brasileiro. Para ele,

[...] a grande contradição que caracteriza a nossa cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que os tipos de existência e os padrões de cultura comumente subentendidos em tais designações. (CANDIDO, 2004, p.41).

O grande dilema da cultura brasileira é a distinção entre litoral - representativo de progresso, cultura, especialmente cultura erudita, e civilização - e interior - sinônimo de regiões rurais, ultrapassadas, provincianas e produtoras de literatura popular. Evidencia-se que a definição e a delimitação do regionalismo estabelecem-se em função do centro, já que o regional define-se a partir dos padrões culturais assim denominados.

Ainda que remeta à época sociocultural da produção do romance de 30, Candido (2004) levanta questões pertinentes à atualidade, caso se considere a cultura do litoral de outrora como semelhante à que se desenvolve hoje nas regiões próximas ao centro de poder político, cultural e, especialmente, econômico. Mostra que há uma polarização entre a estrutura sociocultural do litoral e a das regiões interioranas. A produção literária dessas regiões produz obras marcadas por condições sócio-históricas diferenciadas da litorânea, ainda que surjam diante de um mesmo momento histórico.

O romance de 30 traz relativo ganho quanto à verossimilhança na técnica de representação, elaborada por meio do tratamento psicológico das personagens mais apurado, em comparação com as produções românticas.

De acordo com essa acepção, o grande desafio da literatura regionalista é incorporar o homem, o folclore e as tradições culturais ao universo diegético sem, contudo, transformá-los em elemento exótico desintegrado do ambiente natural. Isso mostra que a literatura de expressão regionalista deve buscar o refinamento técnico-composicional e, nas palavras de Candido (1989), transcender a região e firmar-se

na expressão de caráter universal, ainda que apoiado em peculiaridades regionais, assim como fez Guimarães Rosa, em 1946, publicando *Sagarana*, em que o folclore integra-se ao universo ficcional não como elemento pitoresco, mas como dimensão poética.

Quanto à linguagem, o texto regionalista enfrenta nesse aspecto um desafio, pois ela deve recuperar marcas peculiares do *locus* sem, no entanto, ter a estrutura léxico-sintática comprometida com o uso exacerbado de cacoetes locais. O autor regionalista deve trabalhar artisticamente a palavra, sem descaracterizá-la, de forma que a linguagem receba tratamento formal, sem deixar de ser verossimilhante.

Sem encontrar precisamente as delimitações da literatura regional em relação à urbana, Candido (2002) polemiza e afirma que “se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados” (CANDIDO, 2002, p.139). Evidencia-se que a questão do regionalismo, para a Teoria da Literatura, é complexa. O crítico considera que não existe propriamente uma literatura regionalista, mas manifestações estéticas que diferem das que irradiam do centro por serem, justamente, provenientes de estados diferentes, dado o tamanho continental do Brasil.

Nesse sentido, o termo *regional* consolida uma acepção ideológica que busca valorar as produções e as manifestações estéticas provenientes de locais distantes dos centros urbanos, especialmente no que tange ao afastamento dos centros de poder. É preciso lembrar, contudo, que essa concepção de regional é instituída a partir do ponto de vista do centro, ou seja, não deixa de ser uma construção imagético-discursiva. Além disso, toda expressão que Candido (2002) define como estadual corrobora a composição de um panorama cultural brasileiro, além de, igualmente, participar do amplo e complexo processo de formação da literatura nacional.

Por retratar recortes da realidade brasileira, em consonância com a temática abordada, é próprio da literatura regionalista documentar o atraso sócio-econômico dos fragmentos do país que tematiza, já que é parte da expressão cultural de regiões periféricas, que veem seus desafios sociais, políticos, econômicos e culturais agravados pelo distanciamento com relação aos recursos e ao progresso.

Fischer (2008) reforça que a desvalorização de temas rurais tem raízes historicamente constituídas no Brasil, pois, desde a chegada da família real

portuguesa ao Rio de Janeiro, morar na cidade era referência positiva, “muito embora a riqueza principal do país ainda proviesse da terra” (FISCHER, 2008, p.57). À época da instalação da Corte no Brasil, a cidade tornou-se sinônimo de civilização e progresso, ainda que de maneira relativa, tendo em vista a precariedade de recursos que pautava a vida nas cidades. A cidade estaria para o campo assim como o universal para o regional; as produções oriundas deste ou daquele universo seriam mais ou menos valorizadas, a partir do ponto em que se inscreve a focalização enunciativa. Por isso, para Fischer (2008),

[...] em momento algum, o termo ‘regionalismo’ aparece como um reconhecimento de valor positivo; pelo contrário, sempre que é usado, ele funciona como uma senha de minoridade, como uma pecha de falta de qualidade – sugerindo, nas entrelinhas, que é uma pena que tais escritores tenham feito literatura tão acanhada, ou sobre tema tão pequeno, ou que enfim trata-se de obras menores, em toda a linha. (FISCHER, 2008, p.132).

A literatura regionalista alcança a redenção com Guimarães Rosa, que Candido (1989) afirma ser dono de uma expressão regionalista singular, denominada por ele de super-regionalismo, por ultrapassar os limites do regional, alcançando o universal.

Ao mesmo tempo em que a literatura regionalista consolida-se como signo de identidade nacional - pois distante da influência estrangeira, de acordo com o ideário romântico -, pode, por retratar o provinciano, ser desvalorizada e se tornar sinônimo de atraso, além de ser vista, também, como reação às disparidades socioeconômicas que existem no país.

Nesse sentido, a figura do caipira que Monteiro Lobato eternizou em Jeca Tatu pode receber outra significação além da cristalizada interpretação do homem

[...] parado no tempo e digno de pena. [...] Este tornou-se o símbolo negativo por excelência de tudo o que significava atraso, do ponto de vista urbano e moderno: era indolente, com cara anêmica, parecendo tomado de vermes; era uma espécie de paga nacional, que devia ser extirpada ou, na melhor hipótese, colocada de lado, para que o progresso cumprisse seu glorioso destino. E foi assim que, para atender às exigências da flamante indústria e do futuro redentor, as figuras do interiorano, do rural, do regional, foram estigmatizadas, sem muita distinção entre os jeca tatu, os blau nunes e outros. (FISCHER, 2008, p.59).

O caipira - bem como outras personificações interioranas - pode ser concebido como uma crítica à falta de investimento socioeconômico do interior do Brasil, contestando, dessa maneira, a visão da praga nacional que Fischer (2008) cita, colocando-os, também, como vítimas de políticas advindas do centro do país. A

focalização de momentos da vida social do interior com ironia e sarcasmo aponta, outrossim, à falta de oportunidades com que os habitantes do interior convivem e das quais são historicamente excluídos.

Ribeiro (1999) ressalta que Lobato divulga

[...] uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. [...] O que Lobato não viu, então, foi o traumatismo cultural em que vivia o caipira, marginalizado pelo despojo de suas terras, resistente ao engajamento no colonato e ao abandono compulsório de seu modo tradicional de vida. (RIBEIRO, 1999, p.390).

Lobato promoveu uma criação caricatural do caipira. Ribeiro (1999) justifica o comportamento do caipira inscrito na formação do Brasil, pois, terminada a escravidão, os negros aceitavam trabalhos de extrema exploração por um retorno pecuniário ínfimo. O caipira, de outro lado, não se submetia a tais trabalhos por serem próximos do projeto escravocrata com o qual julgava não se integrar. Assim, o caipira de Lobato prefere ficar sossegado na rede a aceitar um trabalho que o marginaliza. Por isso, o antropólogo afirma haver em Lobato uma imagem parcial do caipira, pois apresenta um discurso historicamente mal interpretado.

Como é próprio de qualquer produção estética, a literatura apresenta uma imagem discursiva inspirada na realidade. Por isso, o caipira de Lobato corrobora a visão axiológica de seu enunciador, expondo um discurso naturalmente subjetivo que, ao ser interpretado pelo leitor, pode despertar reflexões inclusive sobre essas personagens excluídas do processo de valoração social, que Ribeiro (1999) considera parte de um enunciado historicamente mal analisado.

O debate acadêmico sobre regionalismo é uma das questões complexas e ambíguas do estudo literário. Não há uma síntese acadêmica que finalize a problematização que o termo envolve. Candido (1997) reforça, no entanto, que o regionalismo é uma das correntes mais importantes do romance brasileiro. Para ele,

O Regionalismo [...] foi uma busca do *tipicamente brasileiro* através das formas de encontro, surgidas do contato entre o europeu e o meio americano. Ao mesmo tempo, documentário e idealizador, forneceu elementos para a auto-identificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais. (CANDIDO, 2002, p.86).

Nascida a partir da busca ou do desejo de se construir a identidade nacional, a expressão literária regionalista constitui, como ressalta Candido (2002), uma autorreferência ao brasileiro na medida em que reforça elementos identitários tipicamente nacionais, distinguindo-o de outros processos culturais, ainda que a

expressão literária regionalista não deixe de ser, como construção estética, um discurso intencional e subjetivo.

Candido (2002) tece considerações a respeito do que vislumbra para o futuro do regionalismo na literatura:

Mas antes de ir além, um parêntese para dizer que hoje, tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana, a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um “basta!” à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil. Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. (CANDIDO, 2002, p.86).

Candido (2002) pondera que o futuro do regionalismo é incerto. A crítica aponta para o fim do movimento, que, aliás, serviu ao propósito de construir uma imagem aos interesses exploratórios do estrangeiro. Mas, como a literatura não se prende a amarras, não se pode determinar o fim do regionalismo, já que a expressão artística cumpre papéis na sociedade. Além de constituir uma manifestação estética em si, a chamada *arte pela arte*, a literatura pode remeter, também, à transformação da sociedade, a partir do pensamento reflexivo que desperta no espectador. Assim, os caminhos do regionalismo são livres como os da literatura.

Outrossim, afirma que

O regionalismo foi uma etapa necessária, que fez a literatura, sobretudo o romance e o conto, focalizar a realidade local. Algumas vezes foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido. Mas de um certo ângulo talvez não se possa dizer que acabou; muitos dos que hoje o atacam, no fundo o praticam. A realidade econômica do subdesenvolvimento mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante. Basta lembrar que alguns dentre os melhores encontram nela substância para livros universalmente significativos, como José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa. Apenas nos países de absoluto predomínio da cultura das grandes cidades, como a Argentina e o Uruguai, a literatura regional se tornou um total anacronismo. (CANDIDO, 1989, p.159).

Enfim, Candido (1989) reconhece a importância da manifestação regionalista para o desenvolvimento de regiões periféricas, por retratar uma realidade excluída do discurso erudito. Ainda que o regionalismo tenha deixado a desejar com relação a técnicas composicionais, à representação verossimilhante do homem regional - muitas vezes retratado como um elemento pitoresco da paisagem -, ao tratamento

conferido à linguagem e à rasa abordagem psicológica das personagens, o regionalismo em si não acabou, pois se vincula expressamente ao subdesenvolvimento do país.

O regionalismo sobrevive no Brasil na figura daquele que Candido (1989), como já citado, considera a síntese de uma prosa regionalista de sucesso, pelo fato de transpor o regional para alcançar o universal, sem, no entanto, se perder no que tange ao arranjo narrativo - Guimarães Rosa.

Portanto, para Candido (1974), a literatura de temática rural é

[...] uma das correntes mais poderosas da nossa literatura, que chamamos de regionalista para simplificar e nos conformamos ao uso, mas que em muitos dos seus produtos se desprende completamente dos elementos pitorescos, do dado concreto, da vivência social e telúrica da região. (CANDIDO, 1974, p.28).

Assim, toda literatura pode ser considerada regionalista ao apresentar e refletir as vivências e questões do espaço sociocultural em que está inserida. A expressão literária regional, ao tematizar o rural, deve, segundo Candido (1989), transcender o regional, para não cair no erro da exposição do exótico e pitoresco, que podem caricaturar o regionalismo literário.

Candido (2003) reforça que a literatura regionalista pode encontrar na linguagem um problema - o de não utilizar a língua na integridade da gramática e da ortografia. Ainda que a linguagem literária seja materializada com expressões corriqueiras e com palavras comumente empregadas na região que representa, deve receber uma elaboração arte-ficial, em suas palavras, e não artificial, pois este tratamento é capaz de gerar um texto de leitura desagradável, ao contrário daquele, que ressalta a literatura. Ou seja, o tratamento dado às palavras, capaz de “inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade” (CANDIDO, 2003, p.8), dando a impressão de que sai da boca do povo rústico, alcançando, dessa maneira, uma representação esteticamente bem resolvida, pois pautada pelo crivo da verossimilhança.

1.3 LITERATURA REGIONALISTA: UMA CONSTRUÇÃO IMAGÉTICO-DISCURSIVA

O discurso é resultado de uma focalização, ou seja, uma construção perpassada pelas escolhas, conscientes ou não, do sujeito enunciador. Por isso, é naturalmente transpassado por subjetividade, ainda que intente ser isento. Como qualquer discurso, o literário é marcado pela interferência enunciativa, pois o narrador não consegue construir um enredo neutro, livre de subjetividade; ao engendrar seu relato, apresenta uma versão dos episódios. O discurso não é, pois, a realidade em si - real ou fictícia -, mas um olhar construído a partir dela. Nesse sentido, o texto é a materialização de um discurso, cuja imagem por ele consolidada corresponde ao eco de vozes que veiculam uma construção imagético-discursiva sobre a sociedade.

Assim, a literatura constrói e reforça uma imagem e uma dizibilidade que contribuem para consolidar o imaginário cultural a partir do discurso veiculado. Ao instituir o universo ficcional, o narrador, ao lado das personagens, interpreta e reflete sobre a sociedade, uma vez que a expressão literária é uma refração do real e já o divulga pré-interpretado.

A partir desses pressupostos, apresentam-se, aqui, os estudos de Albuquerque Júnior (2011), segundo o qual a identidade regional é construída a partir de enunciados e imagens repetidos regularmente em diferentes discursos, épocas ou estilos. Essa repetição pode destruir ou consolidar uma imagem definidora do caráter da região ou de seu povo, na medida em que os discursos sobre determinado espaço não são “como documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.35), ou seja, o discurso sobre o regional elabora uma imagem da sociedade. O regional é definido por rastros discursivos que apresentam um perfil identitário da sociedade em foco, o qual é fragmentado, pré-interpretado e ligado às relações de poder. Essa concepção de identidade, enquanto olhar semiótico que aponta para determinada cosmovisão acerca da realidade, existe, também, no discurso veiculado pela literatura regionalista.

Voltada à afirmação de um fragmento da sociedade, a literatura regionalista focaliza uma voz distante e estranha ao discurso dominante. Fruto de um discurso, o

regionalismo pode, outrossim, consolidar a invenção de uma tradição, ao apresentar de forma incisiva padrões de comportamento como integrados e típicos da coletividade ficcional, veiculados como ícones capazes de representar e sintetizar a identidade de um espaço sociocultural concreto e plural. Nesse sentido, o discurso regionalista, literário ou não, firma-se como a representação de um ponto de vista sobre a sociedade, constituindo uma imagem, um discurso e, portanto, um posicionamento axiológico, no sentido bakhtiniano.

Para Albuquerque Júnior (2011),

A busca das verdadeiras raízes regionais, no campo da cultura, leva à necessidade de inventar uma tradição. Inventando tradições tenta-se estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior; busca-se conciliar a nova territorialidade com antigos territórios sociais e existenciais. A manutenção de tradições é, na verdade, sua invenção para novos fins, ou seja, a garantia da perpetuação de privilégios e lugares sociais ameaçados. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.90).

No momento em que os valores do passado já não condizem com os do presente, pode-se inventar uma tradição para promover a prevalência do passado no tempo presente, com a permanência de princípios que, muitas vezes, estão a favor da manutenção de determinados privilégios. A criação de uma tradição pode reforçar algo que está acabando ou deixando de ter sentido às novas gerações, por meio de um discurso que consolida um “retrato fantasioso de um lugar que não existe mais” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.91). Pode, inclusive, forjar a representação de um tipo humano, que, por meio das práticas discursivas, passa a ser considerado representativo de tal ou qual região.

O discurso regionalista pode idealizar um setor da sociedade, ao representar experiências de cunho popular. Albuquerque Júnior (2011) ressalta que a criação de uma tradição concorre para construir o novo, negando, no entanto, sua novidade. Procura-se, veladamente, fazer o passado adentrar no presente, prolongando-o às gerações futuras.

A expressão regionalista não reforça simplesmente um espaço diverso em relação à nação. Pode ser, sobretudo, “produto de uma operação de homogeneização” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.37), já que o discurso regionalista pode extravasar a legitimação de forças antagônicas sob os domínios da nação - explicitando as diferenças internas do espaço nacional -, para contemplar o caráter criador e reforçador de determinados símbolos, com o objetivo de veicular a imagem de uma região dominada por matrizes identitárias internamente

semelhantes e, ao mesmo tempo, diversas das que demarcam o espaço nacional. O registro regionalista, portanto, pode criar uma identidade homogênea dentro de uma nação de expressão plural, deixando de retratar os conflitos internos que emergem no microespaço, transmitindo a falsa impressão de uniformidade, já que os conflitos internos da nação existem igualmente no espaço regional.

Nesse sentido, “a identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.38), já que os processos identitários são representados por discursos que veiculam a ideia de homogeneização, ao passo que as experiências que constroem signos identitários advêm de manifestações múltiplas e diversas. Sob esse prisma, o regionalismo pode ser, também, uma invenção histórica que mascara e, ao mesmo tempo, engendra uma tradição cultural com o intuito de sedimentar um *status* referencial à microrregião.

Albuquerque Júnior (2011) exemplifica mostrando que a construção imagético-discursiva sobre o nordeste utiliza uma língua-padrão imaginária para representar uniformemente toda a região, destoando, dessa maneira, da realidade, marcada por variações de pronúncias e usos comuns nessa microrregião.

Determinadas generalizações discursivas podem cristalizar incorretamente imagens e signos como representantes típicos de toda uma região multissígnica. O discurso pode deixar, portanto, marcas na imagem de outrem, consolidando uma representação historicamente construída como símbolo de um espaço, ainda que, muitas vezes, escamoteie diferenças político-econômico-sociais, através de uma instituição criada a partir da sociedade. Trata-se, assim, da construção de uma imagem e de uma dizibilidade sobre determinada realidade, que ajuda a estabelecer e a firmar valores identitários, apresentados como representantes uniformes do caráter regional, naturalmente plural.

A escolha de determinados signos e símbolos para sintetizar e veicular a ideia de um espaço regional com características homogêneas que destoam das ditas genuinamente nacionais não é aleatória. “Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 62). Há interesses vários - internos e externos, em relação à microrregião - que preponderam sobre a escolha de ícones capazes de sintetizar ou representar o recorte regional.

Tais interesses ressaltam o ponto de vista daquele que enuncia. O discurso que subjuga a cultura caipira, apontando-a como não erudita, por exemplo, parte de um olhar que se considera civilizado e erudito e, segundo esse princípio, melhor que o outro. Da mesma forma, a enunciação que ressalta a expressão caipira pode distanciar-se de uma metarreflexão, escamoteando conflitos internos. Assim, o regionalismo é um discurso ideológico que não somente “mascara a verdade da região, *ele a institui*” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.62). Portanto, o regionalismo pode remeter a uma construção imagético-discursiva estabelecida não por sujeitos individuais, mas por aqueles que Albuquerque Júnior (2011) denomina instituintes, capazes de fundar uma tradição imagético-discursiva, gestada historicamente sobre uma região do país, em relação à outra.

A criação imagético-discursiva que institui uma tradição surge “nas teias dos discursos, nas rendas que estes tecem, como cruzamento de diferentes imagens e enunciados, como produto das artes do dizer e do mostrar” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 343). Dessa maneira, surge a tradição, que perpetua uma identidade forjada e que, muitas vezes, está a serviço daqueles que desejam continuar a ter benefícios com o poder. Essa tradição pode ser reforçada pelos meios que a veiculam, como as artes de maneira geral.

Como a literatura é um discurso, expressa cosmovisões sobre os temas que aborda, já que

[...] se converte num meio de luta importante, para se impor como uma visão e como uma fala sobre o real, oferecer uma interpretação e uma linguagem para o país e produzir subjetividades coletivas, afinadas com os objetivos estratégicos traçados por cada micropoder. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 234).

Nesse sentido, a literatura - de expressão regional ou não - é perpassada por um olhar axiológico e oferece a seus receptores um recorte subjetivo.

Albuquerque Júnior (2011) adverte que

[...] o perigo do discurso identitário é, exatamente, o de rebaixar o histórico ao natural, reificando determinados elementos e aspectos da vida social, desconhecendo que cada gesto humano, cada forma de usar seus sentidos, cada fibra de sua musculatura, cada calo em suas mãos conta uma história, assim como cada sentimento, cada paixão, cada medo, cada sonho recolhe elementos desta historicidade. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 344).

O historiador reforça que os discursos corroboram a construção de um processo identitário subjetivo, cujo perigo está no fato de o outro considerar a

tradição e os processos culturais como naturalmente estabelecidos, ao passo que são, mormente, históricos, engendrados exclusivamente pela ação concreta dos homens no *corpus* social. É preciso considerar, portanto, a tradição como uma construção inventada sobre determinado espaço.

A literatura regional - tematizada por românticos e modernistas - propõe ressaltar a brasilidade através da apresentação de um retrato plural do país, construindo, assim, uma expressão múltipla do nacionalismo brasileiro - ainda que, por se tratar de um ato discursivo, o *locus* de onde o enunciador pronuncia não o legitima a representar iconicamente a identidade nacional. Limitado à presença exótica do tropical, do emocional e do sensual - dado ao apego com o arranjo narrativo local -, o regionalismo inicialmente propôs desvendar as origens do povo brasileiro, passando, em seguida, a retratar fragmentos do país, abordando costumes e tradições decadentes - o que concorreu para instituir-se como reação à dominação e à exploração vigente no país.

O regionalismo, segundo a abordagem romântica, mostra o Brasil do interior. Considera os fragmentos regionais do país autenticamente nacionais, devido ao distanciamento dos grandes centros urbanos - marcados pela presença estrangeira, que tornaria a expressão de nossa nacionalidade artificial, pois contaminada de estrangeirismo. Nesse sentido, o verdadeiro Brasil seria o do interior, onde estaria a essência da identidade brasileira. O regionalismo romântico promove o detalhamento de cenários, tipos humanos e costumes regionais, construindo uma imagem discursiva descritivo-naturalista de arte.

Nesse sentido, a literatura regionalista da estética romântica está ligada à apresentação de fragmentos do Brasil com menor influência estrangeira, ainda que a voz enunciativa, algumas vezes, esteja em centros urbanos e, por isso, apresente certas representações com pouco efeito de realidade. Exemplo disso pode ser encontrado no regionalismo de José de Alencar, que, na busca pela autenticidade da cultura nacional, retrata regiões periféricas, mas vivencia o contexto da urbanidade fluminense, estando, portanto, distante do cotidiano que representa ficcionalmente, daí a fragilidade - quanto à verossimilhança - de algumas cenas, como o desfecho de *O guarani*, editado pela primeira vez em 1857, em que Peri assume comportamentos que destoam da normalidade, pois tem atitudes heróicas, humanamente inverossímeis.

Igualmente voltado à temática regional, o Modernismo traz uma nova abordagem ao regionalismo. Advindo da reflexão artística de um grupo de intelectuais paulistas, como Mário e Oswald de Andrade, o regionalismo modernista distancia-se do olhar idealizado dos românticos para sustentar um discurso que evidencia as mazelas da sociedade brasileira, pois deseja desfazer as máscaras que escamoteiam a realidade. Nesse sentido, o regionalismo modernista levanta-se como uma reação ao idealismo romântico, por explicitar contradições e contrastes sociais, econômicos e naturais que existem na sociedade brasileira.

O projeto modernista buscava apresentar diferentes recortes do Brasil para criar uma identidade uniforme consolidada na cultura popular. No entanto, “nosso modernismo não tinha como tarefa o rompimento com a tradição, como estavam fazendo as vanguardas européias, mas criar esta tradição, instituí-la” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.64). A nacionalidade veiculada pelos modernistas estruturava-se no somatório de recortes regionais. Essa expressão instituiu-se com a valorização de elementos populares e, nesse sentido, a reiteração ou afirmação constante do popular concorreu para instituir uma tradição no olhar modernista.

“O que o modernismo fez foi incorporar o elemento regional a uma visibilidade e dizibilidade que oscilavam entre o cosmopolitismo e o nacionalismo, superando a visão exótica e pitoresca naturalista” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.69). O regionalismo moderno traz um discurso, consolida uma imagem e uma dizibilidade que procura sintetizar a identidade brasileira a partir da dicotomia entre o massificado - sob influência internacional - e o nacional. A essência de nossa nacionalidade poderia ser encontrada, também, nos grandes centros urbanos, perpassados por valores e padrões de comportamento massificados ou cosmopolitas.

Para Mário e Oswald de Andrade, segundo Albuquerque Jr., “São Paulo é erigido como *a porta de chegada do moderno ao país*, por já vivenciar a cultura de massas e ser a ‘única cidade não folclórica e tradicionalista’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.69-70). Esse pensamento expressa, contudo, uma visão redutora por parte dos idealizadores do projeto modernista - surgido segundo a cosmovisão de uma elite intelectual paulista -, já que São Paulo se estabelece como conceito paradigmático de língua e de cultura ao Brasil, ainda que tacitamente, pois é

apresentada como representante uniforme e legítimo de um espaço e de uma coletividade notoriamente heterogêneos.

Esses modernistas, em seguida, se contradizem, pois afirmam que o nordeste é “o último reduto da cultura brasileira” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.121), sendo espaço mantenedor da cultura luso-afro-ameríndia - genuinamente nacional -, por não ter passado por um processo de imigração em massa, como ocorrido em São Paulo.

Nesse sentido, embora inexista nos modernistas o olhar idealista romântico, persiste uma construção imagético-discursiva que subjuga o outro, mesmo que de maneira velada, embora esse não tenha sido o objetivo expresso do regionalismo modernista. Assim, institui-se um regionalismo a partir de imagens e enunciados naturalmente subjetivos, que não deixam de criar uma tradição imagético-discursiva.

As nacionalidades romântica ou moderna, com suas abordagens específicas, cristalizam um herói regional - símbolo de diversidade em relação à estética europeia e em relação ao discurso dominante das elites nacionais, como ressalta Candido (1989), não deixando de ser, no entanto, um recorte subjetivo em relação a outrem, segundo Albuquerque Júnior (2011).

O regionalismo explicita a discussão de uma questão fundamental na cultura brasileira: a relação entre cultura e civilização, ou seja, a valorização que a expressão cultural recebe a partir da focalização que origina sua produção - o centro erudito em contraste com a periferia popular. Essa dicotomia é a mesma de que Candido (2004) trata ao abordar as produções culturais do litoral e do interior.

Se, de um lado, a cultura advinda do que se convencionou denominar centro mantém o discurso dominante das elites, associando-o a um pensamento erudito e civilizado, a cultura regional, sob outra perspectiva, julga-se signo de identidade nacional, embora o *locus* de onde o enunciador articula seu discurso não o valide a representar uma nacionalidade, tendo em vista que engendra um posicionamento axiológico por meio da palavra.

Além disso, o regionalismo aproxima-se, por vezes, a elementos de decadência e ruína - já que não deixa de ser produto do subdesenvolvimento do país, como afirma Candido (1989). Outrossim, a literatura regionalista pode ser uma reação a um discurso de outrem, que suprime e desvaloriza o periférico e, ao mesmo tempo, ao processo de colonização cultural do país, de acordo com as considerações de Albuquerque Júnior (2011).

É problemático, contudo, conceber a literatura regionalista como expressão autêntica da identidade nacional - como almejavam românticos e, em certo ponto, modernistas -, já que, por ser um olhar discursivo, a ficção traz as marcas ideológicas de seu enunciador e, necessariamente, o espaço de onde este pronuncia não o legitima a ser signo ou representante de um padrão identitário, tendo em vista que o discurso é um ponto de vista ou uma versão sobre os fatos da realidade, e não ela em si.

Assim, a diferença entre literatura nacional e regional é fruto de um olhar que se arroga o direito de ser a síntese da expressão nacional, a partir da instauração de discursos que se julgam superiores a ponto de estabelecerem-se como referência da identidade nacional. Na realidade,

Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus 'costumes' como costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos. São Paulo, Rio de Janeiro ou Recife se colocam como centro distribuidor de sentido em nível nacional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p.54).

Discursos advindos de centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife seriam, segundo o historiador, a representação sintética da nacionalidade brasileira, ao passo que vozes provenientes de outras localidades têm a marca pejorativa do distanciamento em relação à civilização e ao progresso e, por isso, são denominadas *periféricas*, pois estão à margem do que é considerado centro.

Para Albuquerque Júnior (2011), o sentimento de superioridade desses estados origina-se na presença significativa da etnia europeia na sua formação histórica. É importante mencionar, de outro lado, que esse discurso autodenominado superior mascara, na realidade, sociedades indelevelmente marcadas pela influência de índios, negros e outros povos, que igualmente ajudaram a formá-las, como é o caso, a título de exemplificação, da sociedade paulista - espaço historicamente marcado pela presença de etnias múltiplas.

As considerações de Albuquerque Júnior (2011) sobre a cristalização de determinados discursos como centrais e outros como periféricos têm respaldo e fundamento histórico. É importante observar, no entanto, que dentro de um mesmo estado irradiador da síntese da nacionalidade brasileira instauram-se discursos marginais ou periféricos, que igualmente produzem a sensação de estranhamento nos representantes do discurso tido como distribuidor do sentido nacional. As obras

literárias dos paulistas Valdomiro Silveira e Ruth Guimarães, por exemplo, representam essa voz que destoa do discurso dominante - o que revela, também, a arena de posicionamentos ideológicos que se institui através da palavra.

Assim, é plausível o questionamento da oposição terminológica que distingue a literatura nacional da regional. Ao expressarem valores de sociedades específicas, ambas - a denominada nacional e a regional - representam, através de seus arranjos narrativos, retratos ou recortes do país e, por isso, são parte da expressão identitária brasileira, independentemente do *locus* de onde o enunciador pronuncia. Fischer (2008) resolve essa questão terminológica apropriando-se da expressão *literatura de temática rural* para indicar o que tradicionalmente se concebeu como regionalismo na literatura brasileira.

Finalmente, “não se trata, pois, de buscar uma cultura nacional ou regional, uma identidade cultural ou nacional, mas de buscar diferenças culturais, buscar sermos sempre diferentes, dos outros e em nós mesmos” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 347).

Nesse sentido, com base nas reflexões teóricas acerca de cultura, identidade e, a partir da concepção de que a literatura é uma expressão cultural, na medida em que se reporta a uma cultura historicamente estabelecida e, por conseguinte, institui perfis identitários concretos, empreender-se-á a análise do romance *Água funda* (2003), com o propósito de correlacionar os conceitos teóricos apresentados, analisando o romance sob o âmbito da cultura e do regionalismo literário.

2 AS VERTENTES BAKHTINIANAS: IDEIAS FILOSÓFICO-LINGÜÍSTICAS DE BAKHTIN E DO CÍRCULO BAKHTINIANO

O que se diz é determinado do lugar de onde se diz.
Boris Schnaiderman

Mikhail Mikhailovitch Bakhtin nasceu em 1895, na cidade de Oriol, na Rússia. Sua trajetória pessoal foi marcada por privações materiais e frustrações acadêmico-profissionais; essas marcas, ainda que indelévels, não comprometeram o legado de conhecimentos e reflexões que transmitiu à posteridade, especialmente no tratamento a questões da Filosofia da linguagem.

Formado em História e Filologia, Bakhtin reuniu-se, entre os anos de 1919 a 1929, a um grupo de intelectuais para debater questões acadêmicas diversas. Constituiu-se, então, um conjunto de pensadores heterogêneo quanto à formação, à prática profissional e aos interesses intelectuais, mas unido ao fascínio pelo saber. Posteriormente, estudiosos das contribuições desse grupo passaram a denominá-lo *Círculo de Bakhtin*, assim conhecido devido à relevância das contribuições bakhtinianas. O Círculo foi propulsor de ideias inovadoras, especialmente no tocante a aspectos voltados às humanidades.

Em 1929, o Círculo dissolveu-se; Bakhtin passou a sofrer perseguições do regime totalitarista da, então, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), pois não vinculava seu pensamento a uma padronização de totalidade marxista. Foi preso e condenado a trabalhos forçados em um campo de concentração por cinco anos, mas, devido à saúde frágil, a pena converteu-se em exílio em uma cidade próxima à fronteira com a Sibéria, onde, apesar do isolamento acadêmico e de dificuldades materiais, não deixou de escrever e produzir reflexões sobre seus grandes eixos temáticos: a *prima philosophia* e a teoria marxista da criação ideológica. Estudos sobre a *prima philosophia* envolvem um repensar filosófico acerca da polarização entre o mundo da teoria e o mundo da prática. Essa oposição amenizaria a partir do momento em que a teoria tivesse como ponto de partida a práxis, pois a historicidade deveria ser vivida.

Outro eixo temático dos estudos bakhtinianos aponta à construção de uma teoria marxista da criação ideológica. Bakhtin teoriza sobre processos e produtos da

criação ideológica, sobre o papel da linguagem na constituição e manutenção ideológica do sistema de poder e sobre as relações entre linguagem e sociedade, sem deixar, contudo, de promover uma sustentação de abordagem marxista em outras áreas das ciências humanas.

Assim, parte dos estudos bakhtinianos tece considerações sobre questões da Filosofia da linguagem a partir da teoria marxista da criação ideológica, embora não entenda ideologia de forma ingênua e com uma acepção negativa.

Refletindo especialmente sobre o signo linguístico, Bakhtin (2010) analisa a natureza dos fenômenos da língua que centralizam questões fundamentais do pensamento filosófico-linguístico contemporâneo, já que

A única maneira de fazer com que o método sociológico marxista dê conta de todas as profundidades e de todas as sutilezas das estruturas ideológicas “imanescentes” consiste em partir da filosofia da linguagem concebida como *filosofia do signo ideológico*. (BAKHTIN, 2010, p.39).

Reforça que o estudo da Filosofia da linguagem é importante à compreensão do marxismo como um todo. Aborda, também, a importância do outro na constituição do discurso do enunciador.

Partindo do princípio de que a criação ideológica é perpassada por valores inerentes ao *corpus* social, mostra que o signo linguístico explicita diversas interpretações da sociedade em que se inscreve, pois, ao ser parte da realidade material, reflete e refrata¹⁶ outra, ao veicular correntes do pensamento que significam e interpretam a realidade. Os signos incorporam, pois, avaliações ideológico-subjetivas e se tornam fragmentos que documentam valores sociais.

O exílio concorreu para dificultar a propagação das ideias de Bakhtin por mais de trinta anos, mas não o impediu de produzi-las. Ele venceu o isolamento, ainda que, “como antigo prisioneiro político, era alcançado pela proibição do regime stalinista de fixar residência e trabalhar em grandes centros urbanos” (FARACO, 2009, p.75).

Muito se discute acerca da autoria de algumas obras de Bakhtin e do Círculo. Inicialmente, *Freudismo e Marxismo e Filosofia da linguagem* foram publicados por Valentin N. Voloshinov e *O método formal nos estudos literários*, por

¹⁶ Reflexo e refração, a serem aprofundados posteriormente, são operações simultâneas que o processo de referenciação dos signos envolve. O signo reflete o amplo contexto sócio-histórico-cultural de que o enunciador comunga e, ao mesmo tempo, veicula o posicionamento axiológico desse enunciador, que constitui uma interpretação, ou refração, da realidade.

Pavel N. Medviédiev. Marina Yaguello (2006), na introdução de *Marxismo e Filosofia da linguagem*, não tem dúvidas quanto à paternidade das obras bakhtinianas. Segundo Viatcheslav V. Ivanov, amigo e aluno de Bakhtin, ele, além do espírito modesto, teria se recusado a fazer as alterações apontadas pelo editor. Animados pelo desejo de ajudá-lo financeiramente, Voloshinov e Medviédiev endossaram as alterações e publicaram os livros, que não destoavam das discussões do Círculo e eram, principalmente, coerentes com a linha de pensamento oficialmente assinada por Bakhtin.

José Luiz Fiorin (2008) explica que a complexidade da obra de Bakhtin pode ser em parte justificada, além da abordagem temática, pelo fato de que a edição e a tradução das ideias bakhtinianas não sintonizaram com a ordem cronológica da produção. A exegese desses textos, na distribuição metódica em que se originaram, poderia evidenciar, aos estudos posteriores, o amadurecimento clarificado das reflexões do teórico russo. Ademais, parte desses textos é constituída por manuscritos inacabados e rascunhados, o que concorre para dificultar a apreensão do pensamento bakhtiniano de maneira didática.

2.1 A CRIAÇÃO IDEOLÓGICA E O DIALOGISMO

Bakhtin e o Círculo utilizam o termo ideologia de forma dilatada, apontando também à amplidão dos produtos da cultura imaterial. O espírito e a atividade humana abarcam um universo de manifestações culturais, constituídas por produtos materiais e imateriais. As produções imateriais envolvem o conhecimento científico, a expressão artística, o pensar reflexivo-filosófico, a religião, a moral, a ética, a política, etc., ou seja, a cultura imaterial engloba as manifestações - concepções ideológicas, axiológicas ou semióticas - que compõem a superestrutura¹⁷. Dada a amplitude, essa terminologia não pressupõe uma aceção negativa - como corrente

¹⁷ Sistema de ideias e sentimentos, instituições e manifestações culturais que constituem a consciência social nas diferentes sociedades humanas; envolve uma construção que se sobrepõe a outra, a partir de uma instância geradora – a infraestrutura. Bakhtin (2010) afirma que a palavra veicula padrões ideológicos. A ideologia é uma forma de superestrutura, veiculada através da palavra.

na teoria marxista, segundo a qual o ideológico mascara o real. O ideológico é, para Bakhtin e para o Círculo, preponderantemente axiológico, já que os significados são signos semioticamente valorados e, por isso, veiculam juízos de valor estabelecidos social e historicamente.

Bóris Schnaiderman (1983) mostra que Bakhtin e os componentes do Círculo tinham em mente os diversos sentidos do termo ideologia, mas o usavam como o corrente na União Soviética da época - sinônimo de um sistema de ideias.

Para Bakhtin (2010),

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. (BAKHTIN, 2010, p. 31).

A realidade é sýgnica e, enquanto signo, é simbólico-interpretativa e revela a visão ideológica do sujeito e, por conseguinte, do contexto sociocultural no qual esse indivíduo está inserido. Por isso, a cultura é sýgnica e o mundo - exterior e interior, objetivo e subjetivo, material e imaterial - é construído por signos que veiculam posições e valores semioticamente estabelecidos pelo indivíduo.

Nesse sentido, afirma que foice e martelo, ícones da Revolução Russa, além de constituírem produtos materiais, agregam valores ideológicos e se tornam produtos imateriais, pois adquirem uma acepção valorativo-interpretativa que ultrapassa a função pragmática. A realidade material do signo é preenchida por posicionamentos axiológicos que o sujeito assume diante do objeto. Ao atribuir significados à realidade, o indivíduo corrobora acepções da classe social na qual está inserido ou pode transgredi-las. Os valores do indivíduo, dessa maneira, podem comungar com as concepções da coletividade da qual é integrante. Os signos são, portanto, ideológicos.

Os conflitos da língua explicitam as dissonâncias existentes na sociedade; o signo, na realidade, constitui uma refração do discurso social. De caráter ideológico, veicula ideologias como vozes sociais, ainda que veladamente. “Bakhtin define a língua como expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material” (YAGUELLO, 2010, p.17). Assim, o signo, ao ser habitado por diferentes ideologias sociais, constitui-se em um instrumento de poder. É por isso que afirma que “a *palavra* é o

fenômeno ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2010, p.36). Ao ser materializado pelo uso corrente, o signo linguístico deixa de ser neutro (um sinal, como se encontra no dicionário) e passa a veicular, implicitamente, determinada concepção ideológica que existe na sociedade, já que

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais. [...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 2010, p.42).

O signo linguístico explicita diversas matrizes do pensamento que compõem a sociedade. Ao documentar o dinamismo presente no *corpus* social, a palavra retrata-o com propriedade. Tem legitimidade para tanto, pois se origina e é integrante da sociedade. A palavra é permeada de várias ramificações ideológico-simbólicas do universo real. O signo linguístico recebe, nos estudos bakhtinianos, enfoque socioideológico, por ser revelador de uma cosmovisão, já que todo signo é socialmente construído - inclusive o da individualidade -, por ser oriundo de trocas humanas.

O processo de referenciação dos elementos sígnicos da cultura material ou imaterial - naturalmente ideológico, pois perpassado de posicionamentos axiológicos -, consolida duas operações simultâneas: *reflexo* e *refração*. O signo é, por excelência, um produto ou um reflexo da estrutura social, habitada de valores de diferentes camadas sociais que se embatem. Analisar a que o signo remete, sob o viés ideológico, significa observar a refração - a interpretação - de uma estrutura maior, à qual o indivíduo se reporta, integra e refrata.

O signo pode abarcar diferentes cosmovisões - a do enunciador e aquelas que já povoam o signo, enquanto ecos de outras vozes. Nesse sentido, foice e martelo, retornando à exemplificação bakhtiniana, cingem valorações positivas e negativas, dependendo do suporte socioideológico com o qual o sujeito se identifica e a partir do qual ressignificará o universo material e imaterial.

Assim, “o sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” (BAKHTIN, 2010, p.109); o signo linguístico documenta diversas variantes do pensamento que existem na sociedade. Além disso, os sentidos e os significados do signo não são transmitidos, mas vivenciados pelos indivíduos que “penetram na corrente da

comunicação verbal” (BAKHTIN, 2010, p.111), incorporando-os por meio da prática, já que o uso da língua traduz um fenômeno histórico, social e cultural.

Bakhtin (2010) reforça essa questão ao afirmar que:

Na realidade, o ato da fala, ou, mais exatamente, seu produto, a enunciação, não pode de forma alguma ser considerado como individual no sentido estrito do termo; não pode ser explicado a partir das condições psicofisiológicas do sujeito falante. *A enunciação é de natureza social.* (BAKHTIN, 2010, p.113).

Assim, várias refrações podem ser atribuídas a um mesmo signo; todas refletem uma organização mais abrangente a qual indivíduos e, por conseguinte, os signos se reportam - a sociedade, em constante transformação e com diversas representações ideológicas, pois a enunciação é produto da interação social e, por isso, veicula visões axiológicas.

Em outras palavras, a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Sendo essas experiências múltiplas e heterogêneas, os signos não podem ser unívocos (monossêmicos); só podem ser plurívocos (multissêmicos). A plurivocalidade (o caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas. E isso não porque eles sejam intrinsecamente ambíguos, mas fundamentalmente porque significam deslizando entre múltiplos quadros semântico-axiológicos (e não com base numa semântica única e universal). (FARACO, 2009, p.51).

Reforça-se que a refração está ligada à multiplicidade de vozes sociais, que torna os signos multissêmicos, ou seja, recobertos por diferentes camadas ideológicas. São essas vozes que o signo, ao refratar, igualmente veicula. Os signos são, assim, o espaço ou a arena - dialogando com a terminologia bakhtiniana -, onde se encontram e se confrontam posicionamentos axiológicos vários; o que torna a criação ideológica um processo semiótico constante e infinito, altamente sociológico, pois “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata” (BAKHTIN, 2010, p.47). É nas fronteiras entre essas camadas ideológicas que surgem novos diálogos e, portanto, novas significações.

Bakhtin (2010) conjuga signos linguísticos à interação social e à refração. Para ele,

Uma análise fecunda das formas do conjunto de enunciações como unidades reais na cadeia verbal só é possível de uma perspectiva que encare a enunciação individual como um fenômeno puramente sociológico. A filosofia marxista da linguagem deve justamente colocar como base de sua doutrina a enunciação como realidade da linguagem e como estrutura socioideológica. (BAKHTIN, 2010, p.131).

A perspectiva socioideológica prepondera sobre a acepção dos signos linguísticos na concepção bakhtiniana de linguagem, já que a palavra é fruto da interação social e reveladora do pensamento ideológico da sociedade.

A multiplicidade de vozes que ressoa no ambiente social é, para Bakhtin (2010), denominada plurilinguismo. Assim, os múltiplos posicionamentos axiológicos que há na sociedade ecoam na palavra como cosmovisões distintas, que a significam diferentemente, já que “*a multiplicidade das significações é o índice que faz de uma palavra uma palavra*” (BAKHTIN, 2010, p.135). As múltiplas correntes ideológicas que coloram a sociedade são reveladas e fazem-se presentes no signo. Na enunciação há, nesse sentido, pelo menos duas vozes: a do sujeito enunciador e aquela à qual ele responde.

Bakhtin (1988) reforça a importância do plurilinguismo na construção da peculiaridade da linguagem romanesca:

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 1988, p.106).

Assim, por meio do plurilinguismo, o autor representa esteticamente posicionamentos axiológicos da sociedade, através da obra ficcional. As personagens refletem vozes sociais que não são, necessariamente, as do autor.

O plurilinguismo pode ser introduzido no romance principalmente através do discurso direto das personagens - representantes da voz de outrem, ainda que materializados por um autor historicamente constituído. “Essa zona é o raio da ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a do autor” (BAKHTIN, 1988, p.120). O plurilinguismo materializa-se, também, pela inserção de palavras ou de elementos expressivos, como reticências, interrogações e exclamações.

Além disso, presentifica-se no enunciado através de evidências de expressão corrente, da atitude verbal do falante, de pontos de vista e juízos de valor. Ainda que pertença a um único falante, ecoam no enunciado modos de falar, vozes, estilos, perspectivas semânticas e axiológicas provenientes de vozes diversas, que fazem do discurso um território dominado pela pluralidade de vozes, estilos e línguas.

Outra forma que introduz o plurilinguismo no romance é a mescla de gêneros. Intercalam-se gêneros literários e extraliterários, como novelas, peças líricas, poemas, discursos de costume, retóricos, científicos, religiosos, confissões, diário, relato de viagens, biografia, cartas, dentre outros. Para Bakhtin (1988), *Dom Quixote* (1605) é o clássico exemplo de um discurso romanesco plurilíngue e internamente dialogizado, pois reforça a relativização, a subjetivização e a parodização de formas e gêneros literários. Para ele, *Dom Quixote* (1605) é um texto aberto a diferentes tipos de interpretação, sendo uma obra única na história da literatura. Dentre outros aspectos, ao mesmo tempo em que o cavaleiro da triste figura é um herói cômico, igualmente assume atitudes características de um herói trágico. Nesse sentido, *Dom Quixote* (1605) mescla gêneros e formas composicionais em uma estrutura altamente dialógica, em que ecoam diversas vozes sociais.

Dom Quixote pode ser compreendido como uma personagem engraçada, que desperta o riso a partir de atitudes ridículas a que a loucura o conduz. A obra tem a função de despertar interesse pelo engraçado ou divertido, pois a loucura de *Dom Quixote* converte a realidade em um palco hilariante.

De outro lado, *Dom Quixote* (1605) apresenta um herói trágico, pois celebra uma personagem que, aparentemente distante da realidade, é capaz de despertar reflexões consistentes, embasadas no comportamento alucinado do cavaleiro da triste figura. A tragicidade da personagem documenta que os homens têm a pobreza de negar um ideal e, nesse sentido, *Dom Quixote* (1605) ensina e se torna uma obra utópica, que transmite uma mensagem idealista.

Em *Dom Quixote* (1605) ecoam vozes da razão, da loucura, da crítica velada, de apoio, de ironia, etc., além da forma híbrida, que mescla diferentes gêneros composicionais, através, por exemplo, de uma estrutura em prosa e em poema.

Para Bakhtin (1988),

O plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecem e fossem

construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é dialogizado. [...] Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. (BAKHTIN, 1988, p.127-128).

O plurilinguismo romanesco supõe um diálogo conformista, provocador ou polêmico, expresso ou tacitamente estabelecido, no qual dialogam múltiplas vozes discursivas, que podem expressar posicionamentos axiológicos peculiares diante do amplo contexto sócio-histórico-cultural com o qual interagem.

A literatura, ao refletir e refratar a sociedade, pode expressar-se através de uma estrutura plurivocal, que, no universo ficcional, apresenta e documenta a diversidade de linguagens do *corpus* social, transpostos à obra artística. As múltiplas facetas da vida humana são reveladas através de personagens que representam a multiplicidade de vozes sociais. O olhar bakhtiniano percebe, nas estruturas textuais, abstrações ideológicas presentes no cerne das classes sociais.

Fiorin (2004) reitera que a multiplicidade de vozes discursivas existe na estrutura interna de um mesmo texto¹⁸. Para tanto, recorre a *Os Lusíadas*, de Camões, que inicia com uma voz narrativa que exalta o caráter desbravador do povo português. O canto IV, no entanto, apresenta a personagem do velho do Restelo, cuja atuação diegética opõe-se a essa voz de apoio, questionando-a. Assim, a voz que inicia *Os Lusíadas*, exaltando o povo português, encontra na figura do velho do Restelo uma oposição, já que esta personagem traz um discurso que contradiz o inicialmente afirmado e alerta para os perigos e as consequências da ação ultramarina portuguesa.

Evidencia-se que plurivocalidade implica expressão heterogênea de vozes ideológicas, que se manifestam dentro de um mesmo texto e dialogam entre si, ainda que esse diálogo se estabeleça a partir de oposições. Fiorin (2004) reforça que o discurso demarca o confronto entre vozes que assumem visões axiológicas distintas, pois

Os indivíduos, em seus textos, defendem uma ou outra posição gerada no interior da sociedade em que vivem. O discurso é sempre a arena em que lutam esses pontos de vista em oposição. Um deles pode ser dominante. Isso, no entanto, não elimina o fato de que concepções contrárias se articulam sobre um determinado assunto. Um discurso é sempre, pois, a materialização de uma ideologia. (FIORIN, 2004, p.46).

¹⁸ Para Bakhtin (1988), os textos, verbais ou não-verbais, são definidos de maneira ampliada, abrangendo situações reais de comunicação.

A enunciação concorre para cristalizar ou para questionar posicionamentos ideológicos que caracterizam camadas específicas do *corpus* social. É por isso que o discurso é notoriamente histórico, social e ideológico. A heterogeneidade de vozes aponta, portanto, à inscrição do discurso do outro no fio discursivo, já que o texto revela ou dialoga com a voz de outrem. É por isso que, para captar os sentidos do texto, é preciso depreender as relações dialógicas que nele se manifestam.

Além disso, é importante observar que a palavra comporta, no mínimo, duas facetas - procede de alguém e dirige-se a outrem. A constituição discursiva considera que os significados do signo linguístico são estabelecidos, também, a partir da influência que o outro tem para o enunciador. Bakhtin (2010) afirma que “através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros” (BAKHTIN, 2010, p.117), ou seja, o signo linguístico é o terreno comum entre locutor e interlocutor, através do qual os sujeitos se constituem e concebem.

O discurso de outrem é a “*reação da palavra à palavra*” (BAKHTIN, 2010, p.151), pois o enunciado é uma réplica discursiva que agrega, incorpora e interage dialogicamente com o enunciado do outro. Para Bakhtin (2010),

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. (BAKHTIN, 2010, p.153-154).

O discurso naturalmente agrega valorações recuperadas da fala de outrem, pois a enunciação mescla posicionamentos axiológicos que interagem dialogicamente com o discurso do outro, de maneira tácita ou não, com o intuito de corroborar ou refutar a cosmovisão alheia. A apreensão do discurso de outrem ocorre quando o enunciador apropria-se da fala do outro, assimilando-a, já que “toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a “palavra de outrem” e a “palavra que parece ser a de outrem”” (BAKHITN, 2010, p.203), pois o signo linguístico é ressignificado constantemente através de relações dialógicas estabelecidas entre o eu e o outro, e recuperado nas vozes que habitam o *corpus* social.

Segundo Bakhtin (1988),

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural em qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as suas direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar,

como ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível. (BAKHTIN, 1988, p.88).

O dialogismo é inerente a todos e quaisquer enunciados. O teórico mostra que os discursos reportam-se natural e constantemente a um já-dito, seja para adotar um posicionamento conformista-apologético, seja para provocar ou polemizar, ainda que veladamente. Assim, não há um enunciado que seja isento de relações dialógicas. A réplica a qualquer diálogo encerra a enunciação do falante - sob seu ponto de vista enunciator - e as enunciações de outrem.

Um mesmo discurso pode ser habitado pela enunciação de outrem e do autor - no caso da literatura, será usado o termo narrador -, já que a fala do outro pode ser inserida no discurso de maneira dissimulada e silenciosa, sem a indicação formal da presença do outro. Assim, o discurso de outrem pode presentificar-se na fala enunciativa de diversas formas, como, a título de exemplificação, por meio das vozes de elogio, de repúdio ou da inserção da opinião corrente, acarretando, conseqüentemente, uma construção plurivocal.

A fala de outrem pode ser narrada ou diluída tacitamente no enunciado - o que não deixa de circundá-la de viés interpretativo, ainda que dê a impressão de impessoalidade ou neutralidade. Assim, a voz de outrem, na maioria das vezes, não é nitidamente separada do discurso enunciator, pois a fronteira entre a fala do enunciator e de outrem é tênue e obscura.

Enfim, com relação à acepção ideológica da palavra,

[...] as vicissitudes da enunciação e da personalidade do falante na língua refletem as vicissitudes sociais na interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais.
A palavra, como fenômeno ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as mudanças e alterações sociais. O destino da palavra é o da sociedade que fala. (BAKHTIN, 2010, p.201-202).

O conceito de dialogismo não é, necessariamente, sinônimo de polifonia - termo retirado por Bakhtin (2000) do vocabulário da música para qualificar os romances que pertencem à maturidade estética de Dostoiévski, que havia criado um novo modo de narrar, assim denominado por Bakhtin (2000). A polifonia é uma das formas como o dialogismo pode se apresentar textualmente, mas, “[...] no fim da vida, quase cinquenta anos depois de ter usado o termo, Bakhtin, numa entrevista a Zbigniew Podgórzec, deixa bastante claro que polifonia é fenômeno praticamente

exclusivo de Dostoiévski” (FARACO, 2009, p.78), referindo-se às personagens que se sobressaem ao narrador, que deixa de dar a palavra final sobre seus atos. Essas personagens mantêm diálogos desesperados, interiormente inacabados, mesclando pontos de vista diferenciados.

Surge, então, a classificação do romance em monológico ou polifônico. No texto monológico, o autor concentra em si o processo de criação; há o predomínio de uma visão autoritária, fechada e definitiva do narrador sobre as personagens, que se sujeitam aos horizontes enunciadores, não tendo nada mais a dizer do que o exposto textualmente. Essas personagens não assumem atitudes que surpreendem o leitor, pois não têm - devido a recursos técnico-composicionais - respaldo ontológico que sustente uma postura inovadora. O texto polifônico, de outro lado, prima pela ideia de inconclusibilidade; as personagens adquirem vida própria e fazem parte de um processo de evolução que não se conclui, pois “a palavra do personagem não é superada até o final e fica livre e aberta (como, igualmente, a própria palavra do autor)” (BAKHTIN, 1988, p.148).

Enquanto escolha estético-formal de representação, o texto literário pode ser monológico, em que as personagens são fechadas, e, ao mesmo tempo, dialógico, por se reportar continuamente a enunciados anteriores, tendo em vista que não há um enunciado propriamente novo. O texto monológico não pode ser, no entanto, polifônico, pois não se abre à plurivocalidade, limitando-se a uma estrutura engessada. Sob o enfoque polifônico, o escritor conduz um olhar diferenciado e expressa textualmente diversas vozes presentes no processo dialógico. No dialogismo, não há isolamento; o olhar volta-se ao indivíduo, rico em possibilidades de construção, distanciando-se de um perfil definitivo. Dessa maneira, na construção polifônica, a consciência da personagem é a consciência do outro, o que concorre para que adquira vida própria.

“O dialogismo e a polifonia estão vinculadas à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco” (BEZERRA, 2005, p. 101), não deixando de constituir elementos distintos. A aplicabilidade do termo polifonia como indicativo de dialogismo tem sido, portanto, frequentemente equivocada.

A língua é um elemento vivo e constitutivo da sociedade; manifesta-se sob a forma de enunciados - situações reais de comunicação -, que evidencia em seu interior, de forma velada ou explícita, vozes sociais de outrem que dialogam entre si. Para Bakhtin (2010), “pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo,

isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (BAKHTIN, 2010, p.127). Assim, não existe uma situação comunicativa que seja a primeira ou a última; todas dialogam ou reportam-se *sempre* a uma precedente, corroborando ou ressignificando-a.

As situações comunicativas constituem, dessa maneira, respostas refratárias que dialogam, por retificação ou ratificação, com ecos de falas anteriores. Dessa maneira,

[...] na composição de quase todo enunciado do homem social – desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem. (BAKHTIN, 1988, p.153).

Como todo enunciado é um já-dito, que institui uma resposta a outro anteriormente expresso - tanto no sentido de concordar como de refutar -, dialoga, em consequência, com diversas vozes que integram o *corpus* social. Nesse sentido, o enunciado é, portanto, dialógico.

O dialogismo compreende as relações de sentido estabelecidas em situações enunciativas, em que há comunicação real. As relações dialógicas estruturam-se na *parole*, ou seja, na fala, no uso ou na concretização da língua por meio de escolhas discursivas. A *langue*, enquanto conjunto abstrato de normas, não tende ao dialogismo, pois não constitui enunciado, no sentido de uma situação real de comunicação, que, naturalmente, pede uma atitude responsiva do falante e do ouvinte.

Só é possível falar da palavra, como de qualquer outro objeto, isto é, de maneira temática, sem transmissão dialógica, quando esta palavra é puramente objetivada e reificada; pode-se falar, assim, por exemplo, da palavra na gramática, onde o que particularmente nos interessa é seu invólucro reificado, morto. (BAKHTIN, 1988, p.153).

A língua permite que o diálogo exista através de enunciados - impregnados de juízos de valor. A estrutura que subjaz à língua - *langue* - é estanque, não mantém diálogo, pois

[...] a relação com a coisa (em sua pura materialidade) não pode ser dialógica (ou seja, não pode assumir a forma da conversação, da discussão, da concordância, etc.). A relação com o sentido é sempre dialógica. O ato de compreensão já é dialógico. (BAKHTIN, 2000, p.350).

Bakhtin (2000) emprega o termo *coisa* no sentido de palavra, referindo-se à materialidade do signo linguístico, o significante, o qual não é dialógico em si. É necessário recolocar o signo no âmbito do discurso, para que ele assuma seu potencial dialógico.

O teórico reitera que

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. (BAKHTIN, 1988, p.96).

O signo linguístico, enquanto integrante de um sistema normativo, é abstrato e vazio de significação ideológica, por isso tem um sentido único, exclusivamente denotativo. Revivificado pelo uso, adquire vida e é preenchido com o posicionamento axiológico do falante. Nesse sentido, o signo linguístico adquire dimensão plurissignificativa e pode apontar para diversos significados, dependendo da atitude responsiva do falante.

Ao se abordar a significação ideológica do signo, é interessante diferenciar signo de sinal. De acordo com a teoria bakhtiniana, “o sinal é uma entidade de conteúdo imutável” (BAKHTIN, 2010, p.96), na medida em que não é preenchido por significação e, como uma forma morta, não tem valor linguístico. O signo, por outro lado, é amplo, pois é eivado de valor ideológico e contextual e, por isso, tem caráter dialógico.

Além de ter caráter multissêmico e de apontar dialogicamente para uma cosmovisão específica, o signo de maneira geral é apreendido por meio de outros signos, pois “compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos” (BAKHTIN, 2010, p.34). Os signos remetem a sentidos e significados que dialogam com enunciados necessariamente povoados por ditos anteriores. Há sempre um eu que se apropria da palavra do outro, já que “toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a ‘palavra de outrem’ e a ‘palavra que parece ser a de outrem’” (BAKHTIN, 2010, p.203). Assim, os enunciados mantêm infinita e constantemente a estrutura dialógica.

Percebe-se que o dialogismo recupera discursivamente a voz social e ideológica do outro - metáfora das facetas sociais - na figura do falante. O fato de os discursos serem povoados por temas de discursos anteriores faz com que sejam

dialógicos. A fala do indivíduo, cotidiana ou intencionalmente construída, é entremeada por vozes de outrem, formando um discurso continuamente reapropriado e ressignificado pelo outro. Para Bakhtin (2000), “é óbvio que a coletividade linguística, a multiplicidade dos locutores são fatos que não podem ser ignorados quando se trata da língua” (BAKHTIN, 2000, p.290), já que a língua é parte viva, constituinte e produto do discurso social.

Sob o vislumbre dialógico, o sujeito bakhtiniano é, portanto, impregnado por discursos sociais, pois

Os enunciados, construídos pelo sujeito, são constitutivamente ideológicos, pois são uma resposta ativa às vozes interiorizadas. Por isso, eles nunca são expressão de uma consciência individual, descolada da realidade social, uma vez que ela é formada pela incorporação das vozes sociais em circulação na sociedade. Mas, ao mesmo tempo, o sujeito não é completamente assujeitado, pois ele participa do diálogo de vozes de uma forma particular, porque a história da constituição de sua consciência é singular. O sujeito é integralmente social e integralmente singular. (FARACO, 2009, p.58).

Outrossim, o dialogismo contempla uma acepção rica e ampla, já que o indivíduo, ao dialogar com enunciados anteriores, oferece respostas peculiares, pois é um ser único. Sua resposta é, ao mesmo tempo, respaldada por uma visão ideológica, que corresponde a um posicionamento axiológico originário de um grupo social. A refração social, dessa forma, está presente no enunciado através do dialogismo. Por outro lado, a socialização do sujeito - o fato de conviver em coletividade e comungar com os valores axiológicos de seu grupo - não lhe abstrai a individualidade, a personalidade.

As relações dialógicas constituídas no enunciado pedem o estabelecimento de sentido diante de vozes avaliativas de outrem, implícitas no texto. Nesse sentido, o sujeito significa semioticamente o enunciado, através de uma atitude responsiva, a qual pode ser favorável à conformidade ou à tensão. Assim, a atitude responsiva do falante corresponde à resposta que seu enunciado oferece ao interlocutor, enunciado o qual se reporta constantemente a já-ditos, refutando ou corroborando-os.

O diálogo que coexiste nas situações comunicativas é movimentado por forças *centrípetas* e *centrífugas*, assim como o mecanismo que movimenta o *corpus* social. É nesse sentido que Bakhtin (2010) afirma que “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (BAKHTIN, 2010, p. 47).

As forças centrípetas operam na corroboração dos significados expressos pela vocalidade presente no enunciado, buscando o fechamento, a homogeneidade e o monologismo, constituindo-se, assim, parte do jogo de poder instituído. As centrífugas, ao contrário, intentam estabelecer novos sentidos às vozes, a partir da dissonância com os dizeres anteriores; voltam-se à abertura, à diversidade, à heterogeneidade, expressando plurivocidade.

As forças centrípeta e centrífuga¹⁹ constantemente se vinculam aos jogos de poder. Aquelas desejam a manutenção do *status quo* vigente, confirmando-o; estas, através do questionamento e do confronto, pretendem instaurar formas alternativas ao poder constituído. Em caso êxito, as forças centrífugas transformam-se em centrípetas e passam a almejar a confirmação e a continuidade do poder que representam, enquanto as novas forças centrífugas começam a questionar os domínios do poder vigente, com o intuito de interrompê-lo.

Exemplificando, a sociedade brasileira nos últimos dezesseis anos, através de situações enunciativas, conviveu com a alternância entre forças centrípetas e centrífugas no estabelecimento do poder. As centrípetas, após perderem o poder, transformaram-se em centrífugas e passaram a questionar o poder ora estabelecido, ao passo que as centrífugas, dominando o jogo do poder, passaram a ser forças centrípetas, deixando de pretender a instalação do novo para, então, propor a manutenção e a confirmação do poder que simbolizam.

Como as forças centrípeta e centrífuga operam nos domínios do enunciado - sempre dialógico -, e se estabelecem a partir dele, igualmente reforçam o dialogismo, por proporcionarem a manutenção de um diálogo infinito e inesgotável nos enunciados aos quais se reportam.

Além de corroborar ditos anteriores, o dialogismo pode formar pontos de tensão nas fronteiras entre as diferentes vozes presentes no enunciado, permitindo, assim, o surgimento de novos significados aos signos. As relações dialógicas estão à espera de uma atitude responsiva do falante que as sintetize ou ressignifique, já que a característica primordial da linguagem é a coexistência de diferentes vozes sociais no interior do enunciado, que interagem com um sujeito socialmente organizado e pedem dele uma postura axiológica - uma atitude responsiva que confirme ou proponha o confronto.

¹⁹ A análise de *Água funda* (2003), em tempo, irá agregar outros exemplos sobre as forças centrípetas e centrífugas.

Sob o ponto de vista literário, Bakhtin (1988) analisa o dialogismo a partir da relação que entre escritor e personagem. Reflete que o escritor é o criador material da obra, mas, ao dar vida à personagem, cria um ser estético-formal que, ainda que comungue com suas ideias, não se funde a ele, pois se trata de uma personagem que representa - no universo ficcional - um ser ontológico coerente e independente dele. A voz social que a personagem representa constitui uma manifestação refrativa social, assim como a vocalidade do escritor, que se posiciona axiologicamente. Para ele,

[...] o autor e o narrador supostos recebem um significado totalmente diferente quando eles são introduzidos como portadores de uma perspectiva linguística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciações e entonações específicas, tanto no que se refere ao autor, quanto no que se refere à narração e à linguagem literária “normais”. (BAKHTIN, 1988, p.117).

Autor e personagens, já que o narrador não deixa de ser um papel ficcional, assumem perspectivas linguísticas e ideológicas próprias e independentes, pois agregam ao texto o posicionamento axiológico com o qual comungam e que representam. Ao mesmo tempo em que o escritor é o criador material da ficção, igualmente sofre influência dos seres que criou, pois

[...] as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilinguismo. (BAKHTIN, 1988, p.120).

Ainda que se trate de uma construção autobiográfica, a personagem literariamente criada pelo escritor não se funde integralmente a ele, pois apresenta o olhar ideológico que o escritor assumiu diante da própria vida, já que a autobiografia é uma construção discursiva. Assim, o autor vive uma relação axiológica com a personagem ficcional, não deixando de existir bivocalidade no enunciado. O dialogismo está, portanto, continuamente presente no texto literário, especialmente no romance, como se observará, a seguir.

Outra terminologia mal empregada a partir de estudos da obra bakhtiniana é a *intertextualidade*. Esse termo foi introduzido por Júlia Kristeva, em uma apresentação sobre Bakhtin, e difundido por Roland Barthes. Ambos utilizaram dialogismo como sinônimo de reportagem textual, daí *intertextualidade*. Fiorin (2008) mostra que Kristeva promove uma redução conceitual na teoria bakhtiniana, pois aponta como texto o que Bakhtin chama de enunciado - qualquer situação

comunicativa. Esse emprego terminológico de Kristeva não encontra paralelo na teoria de Bakhtin, que trata o conceito de enunciado como mais amplo e aberto que o de texto.

Em Bakhtin (1988), pode-se perceber uma diferenciação elementar entre enunciado e texto. O enunciado é uma relação de sentido marcada pelo inacabamento e pela possibilidade de réplica, o que favorece o diálogo. O texto - verbal ou não-verbal - é a manifestação material do enunciado, tendo, por isso, uma conceituação menos abrangente.

Mantendo coerência com o pensamento de Bakhtin, pode-se afirmar que a intertextualidade corresponde às relações dialógicas materializadas no texto; o enunciado é sempre dialógico, expressamente ou não, pois constantemente se reporta a um já-dito.

Fiorin (2008) mostra que toda relação intertextual é interdiscursiva. As relações intertextuais são plurivocais, pois há, por intermédio da intertextualidade, uma reportação a um texto de outra vocalidade, daí o intertextual ser naturalmente interdiscursivo. Por outro lado, nem toda relação interdiscursiva é intertextual, já que a plurivocalidade estabelece-se no interior dos enunciados, não necessariamente expressos através de textos. Por isso, a interdiscursividade é sempre enunciativa, não necessariamente intertextual.

Outro fundamento dos estudos bakhtinianos é a relação entre o *eu* e o *outro*. Para Bakhtin (2010),

Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra, apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 2010, p.117).

Através da palavra, o *eu* existe em interação com o *outro*. Enquanto fundamentada a partir de uma expressão enunciativa, a palavra é carregada de posicionamentos axiológicos e, por isso, quando proferida, incorpora intenções próprias do falante, assim como este pode enunciar em relação ao ouvinte. Nesse sentido, por meio da palavra, o sujeito define-se em relação ao outro.

No diálogo cotidiano, a título de exemplificação, a relação entre palavra, falante e ouvinte faz-se notória, pois o enunciador pode alternar o modo através do

qual apresenta seu discurso, a partir das informações que tem de seu ouvinte. Assim, se o falante está diante de uma pessoa íntima, como ouvinte, seu discurso tende a ser descontraído. Se o ouvinte é, por exemplo, uma pessoa que o enunciador considera culta ou erudita, costuma ter mais cuidado com as palavras que profere. Percebe-se, dessa maneira, que o enunciador, pela palavra, posiciona-se em relação ao outro.

2.2 O GÊNERO ROMANESCO

Os gêneros discursivos envolvem o agrupamento de textos com características e propriedades comuns. Bakhtin (2010) não teoriza sobre as tipologias do gênero, mas sobre seu processo de produção. Para ele, “cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas” (BAKHTIN, 2010, p.44). Os gêneros são tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo em comum, que tende a ser estável. Os gêneros do discurso reportam-se, sempre, às esferas da atividade humana, sendo, assim, infinitos e em constante mutação, assim como o *corpus* social.

Dessa maneira, os discursos são tipificados a partir do uso que adquirem nas relações sociais ou em situações comunicativas, como, a título de exemplificação, o gênero jornalístico, o romanesco, o poético, além da crônica, do conto, das novelas e, recentemente, de novos gêneros, como o *blog*, o *e-mail*, etc..

Bakhtin (2000) divide os gêneros discursivos em *primários* e *secundários*. Dos primários, abstrai-se a tipologia de gêneros oriundos do cotidiano humano, pertencentes às situações comunicativas espontâneas e naturais. Os gêneros secundários correspondem, por outro lado, aos enunciados comunicativos elaborados ou não corriqueiros. Essa polarização dos gêneros não impede que se hibridizem, tanto na prosa como nos poemas.

O discurso é a materialização da expressão ideológica presente no *corpus* social. O processo composicional que transforma o pensamento em obra literária ocorre, no romance, por meio de uma organização narrativa, lapidada pela intervenção autoral-estilística. O romance é o gênero discursivo de que Bakhtin (1988) mais se ocupa, por considerá-lo singular na história da literatura, altamente dialógico, plurilinguístico, pluriestilístico e plurivocal, sendo, portanto, uma expressão galileana²⁰ da linguagem, ainda que submetido a um ordenamento técnico-composicional específico, como é o caso de produções limitadas à rigidez de tendências estéticas inerentes a estilos de época, especialmente as que transitam entre os séculos XVIII e XIX.

Para Bakhtin (1988),

Cada época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais tem a sua linguagem: ademais, cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seu sistema de acentos específicos, os quais, por sua vez, veriam em função da camada social, do estabelecimento de ensino (a linguagem do cadete, do ginasiano, do realista são linguagens diferentes) e de outros fatores de estratificação. Trata-se de linguagens socialmente típicas por mais restrito que seja o seu meio social. (BAKHTIN, 1988, p.97-98).

Ainda que comungue com os valores estilísticos e técnico-composicionais de determinada época, a originalidade do romance é alcançada por meio do tratamento dado à linguagem, no que tange à recuperação de vozes que ecoam do contexto sócio-histórico-cultural e que, por isso, transformam o romance em gênero peculiar. Para ele,

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui uma premissa indispensável ao gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1988 p.74-75).

²⁰ A consciência galileana estabelece horizontes da linguagem próximos à abertura ao novo, à plurissignificação. Ao contrário da percepção ptolomaica da linguagem, fechada e monológica.

O romance representa artisticamente diversas refrações sociais. Variantes linguísticos extraídos de expressões próprias de atividades profissionais, gerações, gêneros, ecos de vozes sociais, etc. veiculam e documentam a estratificação interna da língua no discurso romanesco. Além disso, o romance utiliza-se do plurilinguismo para fins temático-literários.

O teórico russo reflete acerca da análise estilística dos romances e reforça a necessidade de não reduzi-la a tendências de uma época. O estudo deve contemplar, também - para não se tornar acanhado e abstrato -, um enfoque social, já que a expressão literária é a manifestação do pensamento social. Além disso, a vivacidade do romance deve-se a seu caráter plurilíngue, que, naturalmente, retoma múltiplas cosmovisões. Portanto, a análise romanesca não deve se limitar à construção linguística.

Bakhtin (1988) afirma que

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época. (BAKHTIN, 1988, p.106).

Acrescenta-se uma abordagem filosófico-sociológica à análise estilística, pois o romance envolve “uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 1988, p.74). Assim, é preciso analisar o romance não se restringindo à observação da linguagem enquanto fenômeno individual léxico-sintático; é necessário desvendar a enunciação e desnudar as vozes sociais presentes no enunciado, já que “a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes sociais que ela encerra” (BAKHTIN, 1988, p.76). É por isso que o romance é um gênero singularmente dialógico, que integra possibilidades diversas de composição e de expressão.

Assim, o diferencial do romance é sua maleabilidade, pois é capaz de incorporar outros gêneros e entrelaçar estilos. “O romance é a representação literária da heterogeneidade linguística” (FIORIN, 2008, p.124), pois pode materializar forças centrífugas do dialogismo, além de ilustrar a organização da sociedade.

Para Bakhtin (1988),

[...] todas as categorias e métodos da estilística tradicional são incapazes de dar conta das particularidades literárias do discurso romanesco e da sua existência específica. A “linguagem poética”, a “individualidade linguística”, a “imagem”, o “símbolo”, o “estilo épico” e as outras categorias gerais elaboradas e empregadas pela estilística, e também todo o conjunto de procedimentos estilísticos concretos que são aplicados nesta categoria, apesar das diferenças de concepção dos diversos pesquisadores, estão igualmente orientados para os gêneros unilíngües e monoestilísticos, gêneros poéticos no sentido restrito. (BAKHTIN, 1988, p.77-78).

O teórico questiona o procedimento de análise estilística tradicional, não aberto à riqueza pluriestilística, plurissignificativa e plurivocal do gênero romanesco, pois se limita, dentre outros aspectos, à observação da construção individual da linguagem sintático-semântica - o que concorre para que o exame tradicional não contemple integralmente o estudo de uma expressão galileana da linguagem, já que se restringe à manifestação direta e espontânea de nuances autorais e não aborda aspectos sociais, relevantes à ciência da linguagem.

Bakhtin (1988) acredita que “a linguagem comum e única é um sistema de normas linguísticas. Porém, tais normas não são um imperativo abstrato, mas sim forças criadoras da vida da linguagem” (BAKHTIN, 1988, p.81). Isso enriquece a língua, pois as formas-padrão recebem tratamento estilístico e sociológico, ou seja, passam por um processo revificador, que incorpora dialogicamente vozes, estilos e significações diversas - o que enriquece as formas abstratas do sistema linguístico, transformando-as em “opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo” (BAKHTIN, 1988, p.100), pois passam a ser habitadas por valores. A palavra só tem vida fora do sistema normativo-linguístico quando povoada de intenções.

A revificação da norma linguística por meio do discurso faz com que a linguagem se torne - ainda que anônima e individual - social e entremeada de vozes que dialogam continuamente de maneira expressa ou tácita, já que a enunciação mantém o plurilinguismo dialogizado, materializado, especialmente no romance. Assim, a análise romanesca encontra interpretação teórica e esclarecimento adequados à plurivocalidade, à pluriestilística e ao plurilinguismo que o romance agrega e que o tornam rico e variado.

Bakhtin (1988) tece considerações acerca da historicidade do sujeito que se pronuncia por meio do romance. Assim como existe um plurilinguismo social, a plurivocalidade igualmente se materializa na obra ficcional, através dos diferentes discursos que se apresentam no romance. Para ele,

[...] o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que embrião), e não um “dialeto individual” [...]. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilinguismo. (BAKHTIN, 1988, p.135).

Nesse sentido, a fala enunciativa no romance é social, histórica e ideológica. O discurso representa um olhar sociocultural, reflexo de uma cosmovisão. A voz da ficção representa, dessa maneira, um segmento particularizado da sociedade que se expressa, deseja valorização e ascensão social.

O plurilinguismo veicula a voz de grupos historicamente constituídos, que se expressam esteticamente através da inserção de discursos refratários no universo ficcional, já que a ação das personagens é conduzida por uma cosmovisão peculiar e concretamente definida. Os atores diegéticos têm “sua própria concepção de mundo personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 1988, p.137), ainda que esses valores sejam apresentados de forma implícita.

É tangível a reconstrução de determinada sociedade a partir de fragmentos extraídos da ficção. Ao apontar as vozes ideológicas presentes no discurso romanesco, Bakhtin (1988) não está preocupado com o indivíduo isoladamente, mas com a “imagem de sua linguagem” (BAKHTIN, 1988, p. 137), ou seja, são reificados posicionamentos sociais, históricos e ideológicos que caracterizam os valores de determinadas camadas sociais, a qual se expressa e transmite seus pontos de vista na obra ficcional. A linguagem expressa na ficção é uma representação simbólica, social, histórica, ideológica, e, nesse sentido, “o texto representa uma realidade imediata” (BAKHTIN, 2000, p.329).

As teorizações bakhtinianas conferem relevância ao papel do leitor, pois o texto é criado pelo autor, sensibilizado com determinada realidade - social, cultural, política, econômica ou psicológica -, mas significado pelo receptor, a partir de marcas textuais estabelecidas pelo enunciativador. O texto, dessa maneira, é uma construção dialógica²¹, que estabelece uma relação de interdependência

[...] entre o *texto* (objeto de análise e de reflexão) e o *contexto* que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica ato de cognição e de juízo. Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo

²¹ As relações dialógicas referem-se à aproximação entre enunciados, que dialogam entre si, interdiscursivamente, tanto para corroborar como para instaurar novas significações. Essas relações serão aprofundadas oportunamente.

elaborado em relação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores. (BAKHTIN, 2000, p.333).

Enfim, há dois autores - escritor e leitor -, duas figuras textuais de suma importância. O primeiro, o autor, aquele que constrói materialmente o texto; o segundo, o outro autor, ou melhor, o leitor, que significa, estabelece uma possibilidade de sentido à produção textual, à obra de autoria determinada, mas de significados plurais. Nesse sentido, o leitor pode significar o texto de múltiplas formas, mas este não permite qualquer interpretação, pois existem marcas textuais que limitam o estabelecimento de sentido; “sem elas, o texto não poderia ser compreendido, nem reconhecido, nem ser operante” (BAKHTIN, 2000, p.334).

Bakhtin (2000) reitera a importância do leitor, ao afirmar que

[...] o autor de uma obra literária (de um romance) cria um produto verbal que é um todo único (um enunciado). Porém ele a cria com enunciados heterogêneos, com enunciados do outro, a bem dizer. E até o discurso direto do autor é, conscientemente, preenchido de palavras do outro. (BAKHTIN, 2000, p.343).

Além da linguagem e das inferências socioideológicas que perpassam o signo linguístico - veiculados, também, através do romance -, há outra variável importante à análise romanesca: o cronotopo²², que se refere às relações expressas ou tacitamente estabelecidas de tempo e espaço no universo romanesco. O cronotopo proporciona unidade à obra literária, pois insere elementos que traduzem índices de realidade ao texto.

Para Bakhtin (1988),

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o conotopo artístico. (BAKHTIN, 1988, p.211).

O cronotopo artístico é concebido a partir do uso indissolúvel de signos que agregam referências espaciais e temporais. Fundido harmoniosamente, o cronotopo ajuda a construir uma representação literária com efeitos de equilíbrio e verossimilhança. Além disso, o tratamento dado ao cronotopo categoriza o discurso

²² Termo retirado das ciências matemáticas. Na literatura, cronotopo torna-se uma metáfora indicativa da indissolubilidade dos referenciais de tempo e espaço, enquanto reveladores da categoria conteudístico-formal da literatura.

em gêneros. O principal fio condutor do cronotopo na expressão artística é o tempo, ainda que as indicações espaço-temporais sejam inseparáveis.

A inserção de índices cronotópicos no romance reforça a verossimilhança da narrativa. Nesse sentido, as relações de tempo e espaço que se estabelecem no romance são preponderantes, pois conduzem à representação coerente da realidade transposta à ficção. Além disso, o cronotopo “é capaz de traduzir uma consciência ideológico-social variavelmente aguda” (REIS, 2003, p.87), pois a inclusão de referências espaço-temporais na obra literária explicita uma cosmovisão pautada por escolhas ideológicas e sociais que demarcam textualmente preferências do narrador que, no transcorrer do processo discursivo, comungam com sua visão axiológica ou com os objetivos da narrativa.

Para Bakhtin (1988), “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo” (BAKHTIN, 1988, p.355). Reforça-se a importância do cronotopo na análise do romance, pois sobre esses índices organizam-se os principais eixos temáticos do romance. Os que não são circundados por referências espaço-temporais aproximam-se de dados informativos e comunicativos, nos quais não há uma elaboração com intuito propriamente artístico.

As referências cronotópicas são preponderantes à análise do romance, pois “sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 1988, p.362). Enfim, as marcas que delineiam tempo e espaço no romance são a base sobre a qual se desenvolve a estrutura conteudística do romance, inclusive com o respectivo enfoque sócio-ideológico. Sem esse apoio, os significados têm o tratamento literário prejudicado – o que compromete a construção, a percepção e a valorização do texto artístico de forma geral.

Portanto, a partir de reflexões teóricas da teoria bakhtiniana, será empreendida a análise de *Água funda* (2003), buscando identificar o plurilinguismo engendrado nesse romance, através da criação de sentidos e de relações dialógicas com o acervo literário e folclórico, de expressão nacional e regional.

3 *ÁGUA FUNDA*: UM MERGULHO EXPLORATÓRIO

A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso.
A palavra foi feita para dizer.
Graciliano Ramos

3.1 APRESENTANDO RUTH GUIMARÃES, A OBRA E A CRÍTICA

3.1.1 Biografia

Ruth Guimarães Botelho nasceu em 1920, no interior de São Paulo, na cidade de Cachoeira Paulista; formou-se em Letras Clássicas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, onde foi aluna de Antônio Soares Amora, Fidelino de Figueiredo, Roger Bastide, Silveira Bueno e outros professores de renome internacional. Com Mário de Andrade, iniciou-se nos estudos sobre folclore e literatura popular. Trabalhou para diversas editoras e jornais no Brasil e em Portugal como revisora, tradutora, escritora de crônicas e artigos, além de crítica literária.

Em 1946, lançou *Água funda*, seu primeiro romance. A obra retrata o universo rural e caipira do Vale do Paraíba e foi um sucesso de público. Ruth Guimarães conta com mais de quarenta livros publicados, incluindo biografias, antologias, peças teatrais e traduções do latim, espanhol, francês, italiano.

Atualmente, reside na cidade natal, no sítio herdado do avô materno, às margens do Rio Paraíba do Sul, onde cuida de plantas, cachorros, galinhas; “pesquisa e escreve seus livros, contos e crônicas, recebe os amigos, alunos e admiradores para uma prosa gostosa e hospitaleira” (PASIN, s.d., p.3). Ruth Guimarães teve nove filhos. Para o filho Joaquim Maria,

[...] é assim que Ruth quer continuar vivendo neste Vale do Paraíba que ela conta e reconta nos seus escritos deliciosos, pesquisados com o carinho de quem garimpa brilhantes. Na sua calma de cachoeirense, Ruth vem abrindo a alma, há 71 anos, para ser o relicário vivo das informações e da cultura valeparaibanas. (BOTELHO, 1991, p.12).

Em 18 de setembro de 2008, Ruth tomou posse na cadeira 22 da Academia Paulista de Letras; foi eleita com 30 dos 34 votos válidos. Para Severino Antônio (2008), doutor em Filosofia da Educação pela Universidade de Campinas, a obra de Ruth Guimarães é a fusão entre o universal e o regional. “Ela faz uma síntese entre a cultura mais erudita e a cultura popular. Nos seus livros, essas culturas convivem naturalmente” (ANTÔNIO, apud BRUNATO, 2008, p.7).

A obra de Ruth Guimarães constitui a chamada literatura regionalista; traz para o centro da abordagem literária o homem do campo - especificamente, o caipira -, com seus problemas, dilemas e questões essencialmente humanas.

A partir da análise de *Água funda* (2003), evidencia-se que Ruth Guimarães expressa costumes e tradições de um *locus* específico - o Vale do Paraíba -, de modo a construir um “registro do cotidiano de alguns lugares do Vale do Paraíba, as leréias dos morros e das serras, o clima dos mercados, o rosto das pessoas, as mãos dos artesãos, os trabalhadores, os lugares e seus ocupantes” (BOTELHO, 1991, p.13). Outrossim, *Água funda* (2003) busca agregar efeitos de realidade à seleção lexical, ao tratamento conferido à linguagem e à temática, além de que a narração parte de uma voz integrada ao universo ficcional e, ao mesmo tempo, destoante em relação às formas de poder constituídas. Nesse sentido, há certa aproximação com os que estão à margem dos holofotes tradicionais.

Ainda que promova a construção de um retrato regional, a obra de Ruth Guimarães, especificamente *Água funda* (2003), que este trabalho se propõe a analisar, explora temas universais, lapidados com a peculiaridade de uma inscrição regional ou periférica, de temática rural.

3.1.2 Breve apresentação de *Água funda*

O discurso de apresentação do romance *Água funda* (2003)²³, *grosso modo*, polariza-se em dois eixos diegéticos. Inicialmente é apresentada a história de sinhá Carolina, proprietária de Olhos D'Água, uma fazenda do tempo dos escravos, que compõe o espaço central do romance. Sinhá Carolina, quando jovem, é bonita, rica, autoritária e orgulhosa. Casa-se contra a vontade de seus pais, por amor, mas vive um casamento infeliz, devido à infidelidade do marido. Austera e altiva, sofre em silêncio, transformando-se em uma mulher amarga. Após a viuvez, dedica-se exclusivamente à filha Gertrudes e aos cuidados com a fazenda, que florescia com o primor e a competência de sua dona.

Gertrudes enamora-se pelo filho do capataz de Olhos D'Água e, como a mãe terminantemente não aceita essa relação, foge de casa. Sinhá Carolina fica sozinha até que chega a Olhos D'Água o filho do proprietário da fazenda do Limoeiro, expulso pelo pai. Ela - contrariando todos - o acolhe, oferece emprego e, por fim, dando a si própria uma segunda oportunidade para ser feliz, casa-se com o rapaz, vende todos seus bens, inclusive Olhos D'Água, que se torna uma usina de açúcar, e parte com ele, sem destino conhecido.

Os sonhos de sinhá Carolina, no entanto, não se realizam. Assim que deixa Olhos D'Água, é abandonada na estação de trem, ficando sozinha, sem dinheiro ou qualquer outro bem. Desolada, jogada à própria sorte e sem forças para recomeçar, enlouquece, já que era orgulhosa demais para retornar. Sem consciência da vida que teve e de quem foi, volta para a região de Olhos D'Água. Retorna, no entanto, como Choquinha, um trapo de gente, uma mendiga *abobada*, motivo de riso por parte das crianças e de espanto pelos mais velhos, pois sinhá Carolina já não existe.

Outro grande eixo temático da narrativa contempla a história de Curiango e Joca. Curiango é apresentada a partir de elementos da natureza, que, apesar de simples, traduzem alegria e doçura. É como a simplicidade que enleia e aproxima; é doce e bonita. Joca apaixonou-se por ela desde que a vê, no mutirão da família Neto.

²³ A primeira publicação de *Água funda* é de 1946.

O segundo encontro entre eles ocorre no casamento de Cecília e Antônio. Eles dançam juntos e, no dia seguinte, Joca é encontrado machucado, caído numa pirambeira. Lembra-se de Curiango ter corrido atrás dele - o que é desmentido. Inicialmente, considera-a uma feiticeira e, em busca de cura para esse mal, procura uma benzedeira e se aproxima de Mariana, a filha extraviada do Quinzote, uma “fruta temporã no meio do caminho” (GUIMARÃES, 2003, p.94). Mas como Curiango é forte e decidida, reconciliam-se.

O narrador passa à história da Mãe de Ouro. Mostra que Joca desdenhou o poder dessa entidade mítica e, como castigo, tem surtos, dos quais, no universo diegético de *Água funda* (2003), não tem como escapar. A Mãe de Ouro é inexorável e arrebatadora.

A primeira vez que Joca teve o ataque foi no casamento da Cecília. Depois, no noivado com Curiango. A manifestação da Mãe de Ouro acontece a partir de certa luminosidade nos olhos de Curiango. Na realidade, Curiango não está enfeitiçada; Joca é *chamado* pela Mãe de Ouro a cumprir seu destino trágico.

Curiango aceitou casar-se com Joca ciente de que o rapaz, por vezes, assume um comportamento *estranho*. Após o casamento, vivem um tempo de felicidade e enamoramento. Curiango dá à luz uma menina. Joca vende seu único bem - o carro de boi - para fazer uma festa de batizado à filha. Em seguida, passa a trabalhar na usina Olhos D'Água, como foguista. Mas as crises tornam-se frequentes e ele, finalmente, atende ao chamado da Mãe de Ouro, tornando-se um errante.

Concomitante à tragédia pessoal de Joca, coisas estranhas ocorrem com personagens secundárias da *diegesis*. O primeiro a morrer é Inácio Bugre, homem acostumado a ser picado por cobra perigosa, sem que algum mal lhe acontecesse. No entanto, morre dessa causa. O segundo é Antônio Olímpio, marido de Cecília; suspeitando da infidelidade da esposa, mata-a na frente dos filhos e se entrega à polícia. Bebianio morre em um acidente com a caldeira da usina. Até sobre o Biguá - cão corajoso, amigo de todos e de muita sensibilidade - a praga recai: morre mordido provavelmente por uma onça. “O Pais encrencou com o patrão e foi embora com u’a mão adiante, outra atrás. Luís Rosa bebe de cair. [...] Até em Curiango a praga acertou” (GUIMARÃES, 2003, p.237).

Assim, existe em *Água funda* uma tonalidade trágica, porque “as coisas, quanto têm que ser, Deus não revoga” (GUIMARÃES, 2003, p.26). No romance em questão, o trágico é consistente, na medida em que os atores tornam-se impassíveis diante da sina que têm a cumprir e diante de elementos mágicos que os arrebatam. Dessa forma, o trágico aponta à ausência de livre-arbítrio, pois as personagens não detêm o poder decisório sobre suas próprias vidas e são levadas, inexoravelmente, ao cumprimento de um fado inevitável e, ao mesmo tempo, desgraçado. Enfim, o destino é maior que elas.

3.1.3 Considerações sobre a crítica

Água funda foi editado pela primeira vez em 1946. Na época, o então crítico de literatura do Diário de São Paulo, Antonio Candido, mencionava o tom pessoal, o estilo expressivo e vivo como características da escritura de Ruth Guimarães. Ele mostra que o folclore se integra ao romance como elemento pitoresco, não como dimensão poética, ainda que receba acabamento literário. Reforça que a narrativa é verossimilhante, “bem ancorada na realidade” (CANDIDO, 1946) e flui harmoniosamente - o que revela, por um lado, uma escritora com estilo e esplêndida capacidade narradora e, de outro, limitada quanto à composição romanesca, pois não explora plenamente as potencialidades da ficção.

Para Candido (1946), *Água funda* decai a partir da história de Joca, pois perde em coesão e deixa de se apropriar das alternâncias de focalização discursiva, já que a narrativa sobre Joca e os desdobramentos da história de sinhá Carolina são apresentados brevemente e com menor densidade de representação literária. Assim, a primeira parte do romance é rica na composição de sinhá Carolina e de Joca, pois há a inserção de narrativas paralelas que ajudam a compor o perfil e a estabelecer juízos de valor acerca dessas personagens. No momento em que sinhá Carolina vira Choquinha e Joca atende ao chamado da Mãe de Ouro, não há, segundo o crítico, a mesma riqueza de assertivas para retratar o universo psicológico dessas personagens.

A composição romanesca rasa que Candido (1946) observa pode apontar, também, ao vazio existencial que paira sob o mundo de Choquinha e de Joca, além da falta de conexão com o mundo concreto, pois essas personagens tornam-se, diante dos acontecimentos que viveram, alienadas em relação a si, ao outro e ao mundo. Esse pode ser um dos motivos para o desfecho narrativo com pouca profundidade, pois essas personagens já haviam perdido a consciência de si mesmas - Choquinha era um trapo de gente e Joca, um errante aluado de si e do mundo.

O crítico finaliza suas considerações, ressaltando a expressão criadora de Ruth Guimarães, pois afirma que:

Com admirável capacidade de simpatia humana e artística, a sra. Ruth Guimarães teceu-a com a própria concepção do caboclo. A maneira do primitivo, para este nada na vida tem causalidade lógica; o mundo é povoado de forças misteriosas, que precisam ser aplacadas; cada doença, cada desgraça, é fruto de mau olhar. Em “Água funda” perpassa, tema constante, a fatalidade das pragas, das maldições e dos feitiços. Todos, como Sinhá Carolina, marcham para a sua tragédia com inflexível precisão: é questão apenas de tempo para os homens morrerem de tiro, veneno de cobra, desastre; para as mulheres se perderem. Ainda indeterminada na primeira parte, essa força se concretiza na segunda, com a obsessão permanente da Mãe de Ouro, que atrai Joca, misteriosamente, levando-o a perder a razão. Loucos são os dois personagens principais do livro - Sinhá e Joca; desgraçados, todos os demais. (CANDIDO, 1946).

Prevalece uma resenha positiva de Candido (1946) à narrativa de Ruth Guimarães. O crítico reitera que a existência de forças mágicas a que os homens sucumbem é verossimilhante no universo romanesco de *Água funda* (2003). Sintetiza que as personagens principais do romance - sinhá Carolina e Joca - são loucas; desgraçadas pelo destino e, em especial pelas forças superiores, todas as outras. Enfim, Candido (1946) vislumbra favoravelmente o futuro autoral de Ruth Guimarães.

A segunda edição de *Água funda* (2003) tem o prefácio assinado pelo mesmo crítico, Antonio Candido, que faz considerações relevantes acerca do romance, assinalando-o como uma expressão literária bem construída, que utiliza recursos e estratégias estilísticas bem articuladas.

Ressalta que Ruth Guimarães, profunda conhecedora da língua e da cultura popular brasileira, é dotada de uma escrita bem acabada, pois a narrativa se desenrola ao sabor de uma conversa corriqueira, como se fosse uma prosa fiada. No entanto, a impressão inicial de um texto demarcado pela espontaneidade da

língua oral esconde, na realidade, uma composição enriquecida pelo uso de recursos estilísticos, pela presença de saltos temporais e lacunas a serem significadas pelo público leitor e, especialmente, pelo fato de que os elementos míticos e místicos compõem um tecido textual verossimilhante, que traduz efeitos de realidade à representação de *Água funda* (2003).

A construção da linguagem é forjada com esmero, pois o romance recupera marcas peculiares do regionalismo valeparaibano sem, no entanto, carregar o discurso com o uso de cacoetes locais. Há, em *Água funda* (2003), a “elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece a disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico” (CANDIDO, 2003, p.8). Essa é uma das riquezas que se instaura nesse texto, capaz de trabalhar artisticamente a palavra, sem a descaracterizar. Assim, a linguagem recebe tratamento formal e, ao mesmo tempo, é verossímil.

Coexistem no romance dois mundos possíveis - o real e o mítico -, que se estabelecem como possibilidades plausíveis para justificar os acontecimentos que permeiam a narrativa. Nesse sentido, essa *diegesis* pretensiosamente simples e rural, nas palavras de Candido (2003), demarca, na realidade, um texto bem construído e articulado, no qual a cultura popular se sustenta através de uma representação verossimilhante.

Ainda que sejam representados elementos do universo regionalista, *Água funda* (2003) aborda temas universais²⁴. O recorte dessa narrativa de fazendas, de empresas e do povo em geral, na realidade, extravasa os limites do *corpus* social a que o texto faz referência e se torna uma grande metáfora a ser aplicada em outras situações que tratem de pessoas, com seus sonhos, alegrias e misérias; de empregados e proprietários; de opressão e liberdade, em quaisquer tempo ou lugar.

Eduino José de Macedo Orione (1996), mestre e doutor pela Universidade de São Paulo (USP) e professor da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), ressalta que

Água Funda resiste como um dos romances mais significativos da literatura brasileira dos anos 40. Apesar de ter se tornado uma relíquia reeditada, a obra se tornou uma referência obrigatória para os estudiosos da ficção regionalista latino-americana. (ORIONE, 1996, p.22).

²⁴ Na literatura, temas universais abordam ideias de caráter transcendente, que retomam questões essenciais ou instigantes a todos os seres humanos, independentemente da etnia, do tempo ou do espaço em que se encontrem, como a vida, a morte, a felicidade, os valores, etc..

Tal relevância se deve ao fato de agregar vinculação histórica e social à inscrição literária, ao documentar “uma grande transformação sócio-cultural ocorrida no Vale do Paraíba, na passagem do século 19 ao 20” (ORIONE, 1996, p.22), registrando alterações, sobretudo no âmbito social, advindas com o progresso tecnológico e a exploração capitalista de trabalho. A instalação dessa nova ordem faz referência, especialmente, à dissolução da memória e da cultura popular num contexto periférico.

Nesse sentido, segundo o professor, *Água funda* (2003) conjuga memória e, ao mesmo tempo, esquecimento. Os aspectos ligados à memória resistem, sobretudo, na figura do narrador que, como os narradores benjaminianos, conta histórias e dá conselhos advindos da experiência de vida gravada na memória. Por outro lado, o esquecimento pode referir-se à morte da cultura telúrica, na medida em que, com o novo padrão sociocultural, instalam-se novos valores, que tendem a suprimir os esquemas culturais anteriores, a cair no esquecimento.

3.2 AS VERTENTES DISCURSIVAS DE *ÁGUA FUNDA*

Água funda (2003)²⁵ é predominantemente engendrado por uma voz dotada de conhecimento onisciente. Há uma personagem não nominada que relata determinados acontecimentos a um narratário igualmente não nominado, apenas chamado *moço* pelo narrador.

Estratégia narrativa semelhante é utilizada por Riobaldo, narrador de *Grande sertão: veredas* (2001), de João Guimarães Rosa, editado pela primeira vez em 1956, ao dialogar com o narratário, chamando-o de *senhor*²⁶. Ambos os romances constituem uma longa narrativa oral, marcada pela experiência de vida e pelas peculiaridades da cultura e da filosofia popular. Sob a perspectiva da focalização, Riobaldo é um narrador que conta a história de sua própria vida, ao passo que o

²⁵ Optou-se por mencionar o ano de edição da obra *Água funda* apenas uma vez.

²⁶ “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 2001, p.23).

enunciador de *Água funda* narra a história de outras personagens, da qual, de certa forma, é testemunha.

Dentre outras, o narrador conta ao narratário as histórias principais de sinhá Carolina e de Joca, personagens profundamente marcadas por acontecimentos pontuais ocorridos na região da fazenda Olhos D'Água. Narra, ainda, outras histórias, inclusive em segundo plano, com o intuito de corroborar a macronarrativa.

O romance ambienta-se na região de Nossa Senhora de Olhos D'Água, antiga fazenda do tempo dos escravos, que, no tempo da narração, é uma usina para beneficiamento da cana-de-açúcar. A fazenda tem esse nome devido às vertentes, ao “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, 2003, p.32), daí o nome Olhos D'Água.

Ainda que a epígrafe²⁷ reforce que os fatos a serem narrados ocorreram em qualquer tempo e lugar - o que antecipa que a narrativa se volta para temas universais -, o parágrafo inicial do romance faz referência ao município mineiro de Maria da Fé e, à medida que o enredo se desenvolve, outras referências espaciais ajudam a consolidar a ambientação na qual o romance se estrutura.

O enunciador narra a saída de sinhá Carolina da fazenda, após a venda de Olhos D'Água. Ela “ia até Itajubá fazer umas compras e, de lá, no primeiro trem da Rede, para Cruzeiro. Diziam que ia para o Rio. Certo, mesmo, ninguém sabia” (GUIMARÃES, 2003, p.65), mas ficou na cidade mineira de Soledade. Da mesma maneira, Joca, em viagem com os tropeiros, à noite, escuta Dito Messias contar que “o areião de Queluz, perto do Paraíba” (Idem, p.102) é assombrado. A referência às cidades de Itajubá, Cruzeiro, Rio de Janeiro, Soledade e Queluz reforça que o enredo se passa em um cenário específico, o que delimita a espacialidade diegética, ainda que o texto explicita que se volta a temas universais.

O tratamento às questões espaciais pode ser verificado, também, na observação de Vicente Rosa, quando este vê o mar: “Eu mesmo vi o mar só uma vez. Foi quando me botei atrás de tropa, correndo mundo. Atravessei essas serras grutas e fui dar em Campos Novos de Cunha. Na volta, passei em Caraguatatuba e vi o mar” (GUIMARÃES, 2003, p.78). O texto cita as cidades paulistas de Campos Novos de Cunha e de Caraguatatuba.

²⁷ “Estas coisas aconteceram em qualquer tempo e em qualquer lugar. O certo é que aconteceram. E, como sempre se dá, ninguém apreendeu nada do seu misterioso sentido” (GUIMARÃES, 2003, p.13).

Assim, tendo em vista as marcas cronotópicas que pontuam a narrativa, além das mencionadas, pode-se dizer que o espaço que serve de cenário à narração de *Água funda* corresponde ao Vale do Paraíba paulista, mineiro e fluminense - região que compreende o sudeste do estado de São Paulo, o sul de Minas Gerais e parte do Rio de Janeiro. Enfim, um espaço fronteiriço entre três estados, marcado geograficamente pela Serra da Mantiqueira e pelo Paraíba do Sul, rio que corta a região. A narrativa, portanto, traz marcas de um espaço concreto, o qual recria ficcionalmente.

O Vale do Paraíba é habitado pelo caipira²⁸, homem que vive distante do centro urbano e caracteriza-se por hábitos simples, às vezes precários, mas, geralmente, envolvidos por uma pontual explicação sobrenatural, fortemente vinculada à natureza. A pobreza e a falta de perspectivas tendem a limitar os horizontes dessa comunidade diegética, inspirada na realidade. Assim, “habitando um corredor de passagem para três Estados, o homem valeparaibano é antes de tudo um híbrido [...] Por isso, os sociólogos encontram por toda a área um certo ar de família” (GUIMARÃES, 2006, p.13).

Ao abordar um enredo ambientado na rusticidade caipira, faz-se relevante retomar a figura de Inácio Bugre, representante dos velhos caipiras, que “vivía de tecer esteiras com taboa tirada do brejo” (GUIMARÃES, 2003, p.32). Inácio Bugre é um homem simples, rude, introvertido, que vive em contato direto com a natureza, respeitando e conhecendo seus segredos em profundidade, a ponto de domá-la. O domínio da natureza é tão preponderante nessa personagem, que é picada por cobra cascavel, mas, com sangue forte e fumo certo, nada lhe acontece. Segundo o narrador, ele

Andava de pé no chão, no meio do carrascal e nada era nada para ele. Arranha-gato arranhava a roupa e não arranhava a pele do bruto. Espinho, no chão, ele pisava com o dedão chato, bem na ponta, amassava o espinho e nem via. Caboclo de pouca fala e de pouco riso. (GUIMARÃES, 2003, p.33).

Sempre simples e sincero, Inácio Bugre torna-se amigo de Gertrudes, filha de sinhá Carolina, sendo fiel a essa amizade. Como havia deixado a choupana em que morava, na ocasião da fuga da moça, Inácio Bugre retorna quando sinhá

²⁸ Em consonância com estudos de Candido (2001), o emprego do termo caipira refere-se a um modo de ser, a um tipo de vida - nunca um tipo racial - sob a influência histórica paulista. O universo do caipira retoma aspectos da cultura rústica de São Paulo.

Carolina vende Olhos D'Água. Sua casa é um espaço singelo e precário, como o próprio dono. O rancho do caboclo é apresentado panoramicamente da seguinte maneira:

Abriu a porta do ranchinho. Estava tal qual tinha deixado: um catre de pau, forrado com esteiras de taboa, no canto. Um pote de barro, a cuia de beber água. Um banco. A foice. Um monte de varas. No fogão de taipa, duas panelas. Uns pratos e colheres, na prateleira. Dois remos e um gancho com redes de pescar atrás da porta. (GUIMARÃES, 2003, p.65-66).

A choupana revela metaforicamente o universo interior de seu proprietário. Inácio Bugre é o verdadeiro caipira, o homem do campo despojado de bens materiais, em contato direto com a natureza, sobrevivendo dela, mas, sobretudo, integrado a ela, rememorando, dessa maneira, o mito do bom selvagem, de Jean-Jacques Rousseau (2008), que, isolado, vive em estado natural, próximo ao primitivismo e, por isso, tem qualidades morais superiores aos que vivem nas aglomerações urbanas.

Para Rousseau (2008), a relação do homem com a natureza é, ainda que receba um tratamento idílico, pautada pela simplicidade, pela espontaneidade, pelo isolamento e pelo florescer de condutas morais e éticas positivas, em comparação com o homem urbano, pois o distanciamento das paixões e o desconhecimento de vícios impedem o selvagem de proceder mal.

Como o bom selvagem de Rousseau (2008), Inácio Bugre é verdadeiro, correto, desprendido do mundo material, a ponto de seu rancho não chamar a atenção de ninguém e não ser ocupado, quando abandonado. Tudo permanece da maneira como deixa: um catre de pau, um pote de barro, a cuia, um banco, a foice, varas, o fogão de taipa, duas panelas, uns pratos e colheres, dois remos e um gancho com redes. Essa é a descrição de seus bens tangíveis, que contemplam objetos ligados ao dia a dia e à sobrevivência pessoal.

Para Candido (2001), a casa do caipira

[...] (significativamente chamada *rancho* por ele próprio, como querendo exprimir o seu caráter de pouso) é um abrigo de palha, sobre paredes de pau-a-pique, ou mesmo varas não barreadas, levemente pousado no chão. Pobres cabanas de palha. (CANDIDO, 2001, p.48).

Percebe-se que o caipira conserva a habitação primitiva, mantendo a impressão de que a sua casa é um refúgio de viajantes, como na tradição

bandeirante. É por isso que o rancho de Inácio Bugre é um espaço dominado pela simplicidade, pela rusticidade e, dependendo do ponto de vista, pela precariedade.

Nesse sentido, a observação da habitação - enquanto marca cronotópica espacial - ajuda a consolidar o perfil identitário de seus habitantes, revelando, outrossim, padrões culturais, já que a simplicidade da ambientação física pode metaforizar a rusticidade dos integrantes do grupo social.

A casa de Inácio Bugre pode ser a materialização da personagem, despojada de vaidade e ambição, como próprio do caipira, já que, de acordo com Ribeiro (1999), findada a escravidão, o caipira renuncia à condição de empregado, pois considera o trabalho assalariado marcado com resquícios da escravidão. É por isso que prefere uma vida simples, autônoma com relação à marcação do ritmo de vida, evitando formas de trabalho que possam suprimir seu característico modo de vida.

Candido (2001) ressalta que, no universo caipira, “o desamor ao trabalho estava ligado à desnecessidade de trabalhar, condicionada pela falta de estímulos prementes, a técnica sumária e, em muitos casos, a espoliação eventual da terra obtida por posse ou concessão” (CANDIDO, 2001, p.112-113). Assim, percebe-se que o caipira, como qualquer grupo social, opta historicamente por um ritmo de vida próprio, o qual deveria ser respeitado no âmbito da ética e, sobretudo, da cultura.

De acordo com essa acepção, a personagem Jeca Tatu pode ser limitada e não revelar amplamente a figura e a cultura caipira, pois Monteiro Lobato concorre para divulgar uma imagem parcial, como já mencionado. Na realidade, Lobato veicula algumas informações sem analisá-las em profundidade e sem perceber o traumatismo cultural no qual o caipira vivia. O autor de Jeca Tatu deixa prevalecer e ajuda a cristalizar a imagem de que o caipira é preguiçoso e avesso ao trabalho, quando opta, sob outro enfoque, por um ritmo autônomo de vida, de acordo com seu padrão cultural.

Outrossim, Jeca Tatu e Inácio Bugre metaforizam o estabelecimento de forças centrífugas no texto ficcional, pois ambas as personagens veiculam significados com sentidos opostos, na medida em que representam discursivamente o caipira.

Candido (2001) concorda com as considerações de Ribeiro sobre a representação do caipira na obra lobatiana, pois o caipira passou a ser representado através de “estereótipos, fixados sinteticamente de maneira injusta, brilhante e

caricatural, já no século XX, no Jeca Tatu de Monteiro Lobato” (CANDIDO, 2001, p.107). Ainda que, para o crítico, Lobato tenha obtido êxito na transposição do caipira para a figura de Jeca Tatu, não deixou de estabelecer um retrato injusto, na medida em que promoveu certa deformação da realidade, ao não analisá-la amplamente.

A simplicidade e a rusticidade de Inácio Bugre devem ser compreendidas de acordo com as regras do contexto no qual está inserido. Como representante do universo caipira, o trabalho, o lazer e a natureza são conjugados em um ritmo próprio. Sob essa ótica, Inácio Bugre é uma personagem que tem a ensinar, pois, desprendido de ambições, é verdadeiro, sincero, respeita o outro e a natureza, enfim, pauta sua vida por valores positivos.

Percebe-se, outrossim, que Ruth Guimarães apresenta a figura do caipira a partir de um enfoque romantizado, já que em Inácio Bugre ressaltam-se valores éticos e morais positivos - diferentemente de Monteiro Lobato, cuja representação do caipira parte de um olhar naturalizado.

Em Inácio Bugre ecoam vozes de um grupo social histórico, o qual é representado positivamente no romance *Água funda*. Nesse sentido, Inácio Bugre pode estabelecer uma atitude responsiva com relação a Jeca Tatu, na medida em que dialoga interdiscursivamente com ele, por meio da contraposição. Enquanto Jeca Tatu representa negativamente o caipira, pois é preguiçoso, doente e avesso ao trabalho, Inácio Bugre, ao contrário, traz à representação do caipira valores positivos, já que assume comportamentos íntegros, do ponto de vista ético e moral.

Percebe-se, portanto, que a enunciação pode revelar o embate de discursos opostos, numa arena, ainda que de forma implícita, já que toda compreensão se carrega de uma resposta a um enunciado precedente. Assim, a significação de qualquer texto, além de ser um ato individual, envolve, sobretudo, uma atitude social, na medida em que as relações dialógicas recuperam posicionamentos ideológicos, uma vez que os enunciados são historicamente situados. Segundo o pensamento bakhtiniano, o signo linguístico é perpassado pela palavra do outro - ainda que de forma não expressa -, o que permite dizer que o dialogismo envolve as relações de sentido que podem ser estabelecidas a partir dos enunciados. Nesse sentido, pode haver um embate implícito entre valores e atitudes de Inácio Bugre com relação à enunciação sobre Jeca Tatu.

Bakhtin (1988) afirma que o entendimento da cronotopia é essencial à compreensão da trama, pois sobre ela transitam os nós da significação do enredo. Além dos aspectos ligados ao espaço mencionados, o romance *Água funda* é engendrado por um processo referencial não explícito quanto às marcas temporais, pois não são precisas as datas em que os fatos da narrativa ocorrem.

Apesar dessa opção enunciativa em não demarcar claramente o tempo da narrativa, pode-se abstrair que a *diegesis* inicia por volta da segunda metade do século XIX e adentra na primeira metade do século XX, já que sinhá Carolina é remanescente do tempo da escravidão e Joca, outra personagem central, é de uma ou duas gerações posteriores à de sinhá, pois a conhece na figura de Choquinha. Assim, enquanto o tempo da narração envolve a duração da conversa entre narrador e narratário, o tempo da narrativa abrange a vida das duas personagens principais, sinhá Carolina e Joca, que, a rigor, vivem em tempos diferentes.

Recorrendo à atualização temporal, o narrador evidencia que as alterações ocorridas no espaço ficcional processaram-se no transcorrer de anos. Assim, a cronotopia permite diferenciar o tempo da narrativa do tempo do discurso, porque o narrador conta no presente da narração enredos do passado, a partir de lances gravados em sua memória. Pode-se perceber, igualmente, que as relações cronotópicas rememoram a demarcação temporal e espacial em Olhos D'Água, que, com a passagem dos anos, deixa de ser a fazenda de sinhá Carolina e passa a ser uma usina, ou seja, a referência espacial - a fazenda transformada em usina -, nesse sentido, documenta, também, aspectos temporais.

Além de demarcar relações temporais, Olhos D'Água - elemento espacial que sofre e, ao mesmo tempo, revela transformações ocorridas com a passagem do tempo -, pode apontar, também, uma relação dialógica de oposição entre o modelo escravocrata e o industrial, pois a fazenda se transforma em usina. Nesse sentido, Olhos D'Água deixa de ser parte do projeto agrário e escravocrata, passando a integrar o padrão industrial.

Como o narrador diz que “faz bem cinqüenta anos que a Companhia ficou com a Fazenda” (GUIMARÃES, 2003, p.69), evidencia-se que entre o tempo em que sinhá Carolina vende Olhos D'Água e o tempo em que Joca trabalha para a Companhia passam-se cerca de cinquenta anos. Assim, se a abolição da escravatura é datada de 1888 - sinhá Carolina é proprietária de escravos - e no tempo da narração faz cinquenta anos que a Companhia comprou Olhos D'Água,

presume-se que os fatos da narrativa iniciam no século XIX e adentram na primeira metade do século XX, uma vez que as conversas de siá Maria tratavam da alforria e Joca vivencia a chegada do capitalismo e do progresso tecnológico no universo diegético.

Como afirma Bakhtin (1988), as referências cronotópicas são essenciais à análise romanesca, já que por elas transitam fatos essenciais do enredo. Nesse sentido, documenta-se que a fazenda se transforma em usina - o que traz uma nova ordem à região, além de, sobretudo, mudar decisivamente a vida das personagens, no transcorrer dos anos. Assim, o espaço é, de certa forma, testemunha de mudanças processadas no contexto histórico, mas, especialmente, na vida das personagens, ao longo do tempo. Além de testemunharem, as referências espaciais podem atuar como marcadores discursivos, ao demarcarem tempos distintos - o tempo de fazendeiros e escravos, e o de empresários e operários -, sob o enfoque sócio-histórico.

Retomando a figura enunciativa, ainda que não tenha vivenciado os fatos que reconta, pois narra a história da vida de outras personagens, o narrador de *Água funda* faz parte da comunidade inscrita textualmente e comunga com os costumes e valores característicos do espaço em que se passam os acontecimentos da narrativa. Como integrante do universo diegético, os valores dessa comunidade são seus valores, além de que, enquanto personagem que partilha o conhecimento com outrem, em geral, não questiona os valores desse grupo, mas os corrobora. Sua visão axiológica é semelhante e reitera à do grupo em que está inserido.

Em comemoração aos cinquenta anos de *Grande sertão: veredas*, Candido (2006) reflete sobre o discurso regionalista nascido do próprio regionalismo, a partir da análise da obra rosiana: “Eu senti que ele estava inventando uma linguagem que, ao mesmo tempo, era plantada na região” (CANDIDO, 2006, Dvd). Assim, para o crítico, o regionalismo pode agregar maior verossimilhança no momento em que a voz que fala sobre o regional é regional.

Retornando a *Água funda*, ao mesmo tempo em que o narrador é responsável pelo estabelecimento discursivo - por ser a voz que institui a enunciação -, é parte do universo que retrata ficcionalmente, como na obra de Guimarães Rosa, exemplo de um regionalismo bem sucedido, para Candido (2006). O romance em questão apresenta um *locus* e uma cultura específicos, a partir de

uma focalização discursiva que origina e partilha valores do espaço que aborda esteticamente.

Dessa maneira, o discurso notadamente regional construído em *Água funda*, a ser analisado em tempo, surge de dentro do próprio universo regional. Assim, não se trata de um regionalismo apresentado por voz externa, que não faz parte do universo que representa, mas, ao contrário, a voz enunciativa brota da própria região e, por isso, tem legitimidade - o que pode produzir sensação de realidade à ficção.

Água funda é engendrada por esse narrador principal, com conhecimento onisciente e, portanto, com capacidade de saber todos os fatos da narrativa, além de adentrar no mundo interior das personagens para revelá-lo. Em momentos pontuais da narrativa, no entanto, dá permissão para outras personagens conduzirem a narração, sob perspectivas diferenciadas. Ao apresentar, por exemplo, a chegada do filho do dono do Limoeiro a Olhos D'Água, deixa que outra personagem narre. Entrega a narração a Pedro Gomes, testemunha dos fatos, ao dizer "seu Pedro Gomes é quem conta" (GUIMARÃES, 2003, p.51). Assim, ainda que haja alternância quanto à narração, o enredo continua sendo narrado por vozes da região, que participam da *diegesis* como personagens que viveram ou testemunharam os acontecimentos recontados.

Outro aspecto merecedor de atenção quanto à enunciação refere-se aos rastros discursivos presentes na narrativa. Na medida em que apresenta os fatos da *diegesis*, o narrador concorre para exprimir seus juízos de valor, entremeando-os à objetividade dos fatos. Ao mencionar, por exemplo, a infidelidade do sinhô, o narrador justifica que essa é a tendência da família, pois "o pai era assim, e o avô também, e o que é de raça corre caça" (GUIMARÃES, 2009, p.20). O enunciativador, fazendo jus a suas funções, contamina a narrativa com suas percepções. Para ele, a infidelidade estaria nos genes daquela família e, portanto, não seria condenável. O narrador, apropriando-se de um ponto de vista machista, simplifica essa questão a uma característica genética, deixando de debater as consequências dessa conduta junto a mulheres que, como sinhá Carolina, tiveram os sonhos de felicidade modificados pelo companheiro.

Dessa forma, esse fragmento dialoga com a voz de uma tradição machista, que justifica a infidelidade masculina, tendo em vista que o narrador expressa uma opinião clara em relação às condutas do sinhô. Há, assim, uma voz discursiva que

apresenta o sistema de valores que permeiam o universo rural caipira em questão, de certa forma moralista e, ao mesmo tempo, fatalista. Contudo, o receptor é responsável pelo estabelecimento de novas significações. No momento em que reage a essa voz machista, faz emergir uma voz contrária, a partir de reflexões provocadas pelo comportamento e pelo sofrimento das personagens.

Como o relato é perpassado pelos pontos de vista do enunciador, a narrativa contém rastros de sua cosmovisão acerca dos acontecimentos da *diegesis*. Ao apresentar, por exemplo, as crueldades que sinhá Carolina fazia com seus escravos, o narrador veicula sua opinião, oferecendo ao interlocutor uma justificativa que julga procedente:

Pensando bem as coisas, sinhá não tinha culpa. Era bruta e ruim, mas não estava nela e os tempos eram assim. O que aconteceu depois, para uns foi castigo, para outros não foi. E não foi mesmo. Foi só ensino. Quem nunca passou miséria não sabe quanto doem certas coisas, e só aprende quando fica com o sinal na carne. O garrote mais bem marcado é aquele que levou ferro mais quente e mais fundo no couro. (GUIMARÃES, 2003, p.23).

Para ele, as crueldades de sinhá Carolina com os escravos integravam um modo de conduta inerente aos fazendeiros. Como aqueles *tempos eram assim*, as atitudes dos fazendeiros são justificadas. O narrador, por vezes, concorda com essa visão axiológica e, além disso, não apresenta materialmente o ponto de vista dos escravos. Assim, o narrador se mostra, a princípio, em sintonia com a ideologia das classes dominantes da época, porém o leitor, ao significar as lacunas textuais, pode dar voz a tais atores, reagindo contra a voz da elite escravocrata, já que a narração de *Água funda* abstrai uma lição de vida dos fatos narrados, com o intuito de ensinar.

Sob outro *prima*, o enunciador, através de seu discurso, apresenta uma visão conformista e fatalista do caipira, na qual não há perspectivas de mudanças. Nesse sentido, deixa ao leitor o preenchimento desse vazio em relação à voz dos escravos sobre o tratamento que lhes era dispensado, pois, como a Literatura pode provocar reflexões sobre os eventos lacunares que apresenta, ao silenciar os escravos, a narração concorre, outrossim, para despertar no interlocutor o posicionamento axiológico dessa minoria.

A inserção de comportamentos coletivos com relação ao tratamento dispensado aos escravos e pobres de maneira geral está presente, também, no momento em que Maria Isabel discute com sinhá Carolina, sua irmã, sobre a falta de

diálogo entre ela e a filha e sobre a inflexibilidade de suas posturas. Diz: “— Sua filha não é qualquer coisa, qualquer negra fugida, ou cabeça de gado para você mandar para onde quiser. Ela tem gênio, Carolina. Deixe, enquanto é tempo. Porque depois você torce a orelha e não sai sangue” (GUIMARÃES, 2003, p.42).

Maria Isabel reforça que sinhá Carolina deveria respeitar as escolhas da filha, que não era uma negra ou um animal, os quais costumeiramente são considerados coisas e, por isso, passíveis de serem desrespeitados e subjugados, segundo os preceitos do estrato dominante da sociedade escravocrata. Para Maria Isabel, Gertrudes tem gênio, ou seja, é uma pessoa - diferentemente dos negros -, devendo ser tratada como tal e, portanto, ter as escolhas respeitadas pela mãe para que não tome uma decisão incompatível com os valores daquele grupo social.

A fala de Maria Isabel provém e revela um estrato social específico, explicitando uma cosmovisão concreta. Ajuda a documentar que “os enunciados carregam emoções, juízos de valor, paixões” (FIORIN, 2008, p.23), pois Maria Isabel comunga com o pensamento histórico de que o negro é inferior ao branco. Nesse sentido, seu enunciado dialoga com discursos precedentes e, também, posteriores, na medida em que são dirigidas a um outrem historicamente situado, na cadeia da comunicação. Fiorin (2008) reforça que “se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição” (FIORIN, 2008, p.25), na medida em que não deixam de dialogar, ainda que não expressamente, com enunciados opostos.

Nesse sentido, além de registrar o pensamento dominante da época, o narrador também documenta a voz da moral popular caipira, já que as personagens são constantemente julgadas pela sociedade. Assim, as ações e o destino de Sinhá Carolina, por exemplo, são, durante toda a narrativa, alvo de comentário e condenação social. O narrador, igualmente, expressa sua cosmovisão ao dizer que o destino de sinhá Carolina não foi um castigo, mas um alerta e, por isso, narra, para ensinar outrem, pois o que aconteceu em *Água funda*, em sua visão, *foi só ensino*.

Assim, diversas vozes e posicionamentos podem se fazer presentes no texto, ainda que implicitamente. Essas vozes ajudam a comprovar que o texto é uma arena, utilizando o termo bakhtiniano, na qual ecoam vozes com diferentes intenções e posicionamentos ideológicos.

Da mesma forma, ao narrar o início do casamento de sinhá Carolina, mostra que esta, inicialmente, perdoava as traições do marido. O narrador, no entanto, extravasa os limites da narrativa, deixa de narrar objetivamente para expor seu juízo de valor sobre os acontecimentos da *diegesis*. Ao afirmar “mulher, pelo coração, a gente leva para onde quer” (GUIMARÃES, 2003, p.20), concorre para revelar seu posicionamento axiológico, explicitando sua voz masculina sobre a conduta do homem em relação à mulher que o ama. Assim, o narrador de *Água funda* faz expressamente uso da função ideológica que lhe é própria.

São pontuais as interferências do narrador na narrativa, evidenciando que a *diegesis* provém de sua memória, por isso, afirma ser “melhor contar do começo” (GUIMARÃES, 2003, p.16), para que o interlocutor compreenda claramente os fatos, ainda que, de fato, não proceda dessa forma. Contrariando o que se propõe inicialmente - narrar cronologicamente -, o narrador inicia o primeiro capítulo mostrando as características do engenho, traça paralelos entre o tempo da escravatura e o da narração, passa a tecer comentários sobre a alma de sinhá Carolina, a vagar no casarão que outrora fora seu. Retornando ao passado dos fatos, retrata a juventude da personagem, o casamento e a infidelidade do marido. Passa a apresentar a construção da casa-grande, revelando-a. Em seguida, descreve a relação de sinhá Carolina com a escrava Joana dos Anjos. Aborda a morte do sinhô; volta a recuperar o tempo da narração, inserindo considerações subjetivas, além de antecipar ao interlocutor comentários sobre o destino de sinhá Carolina, explicitando, constantemente, seu julgamento sobre os fatos. Assim, o narrador propõe-se a narrar desde o começo, mas intercala momentos do passado com o presente da narração, inserindo constantemente na narrativa sua cosmovisão, com curtas digressões²⁹.

Dessa forma, há momentos em que introduz, como já se viu, comentários e observações subjetivas. Ao retornar à narração propriamente dita, utiliza expressões que evidenciam que a narração estava envolta em divagações e que é preciso retornar aos fatos do relato. Pode-se evidenciar isso com o seguinte trecho:

²⁹ Carlos Reis e Ana Lopes (1988) afirmam que digressões ocorrem sempre que o narrador interrompe a dinâmica da narração para comentar ou refletir sobre algo. Segundo esses autores, “compreende-se que à digressão caiba uma importante função de representação ideológica [...]” (REIS e LOPES, 1988, p.237).

Ficou um pouco na janela, olhando o céu. O céu, por estas bandas, sempre é limpo. Não tem nuvem, nem fumaça de queimada. Tudo sereno que é uma beleza. Fora junho, quando as noites são limpas, também, e o céu fica azul-escuro, outubro é o mês mais bonito do ano. Como ia dizendo, sinhá ficou um pouco na janela e falou: (GUIMARÃES, 2003, p.24).

Nesse trecho, a atitude contemplativa da personagem confunde-se com o discurso do narrador. Para retornar aos acontecimentos da narrativa, faz uso da expressão *como ia dizendo*, regendo a narração, portanto.

Da mesma maneira, antes de narrar a reconciliação entre Joca e Curiango, o narrador tece as seguintes considerações:

Idéia, quando começa a amolar, é como caruncho. A gente pode fingir que não vê o caruncho. Mas não é por isso que ele vai deixar de estar na madeira, comendo, comendo...
Que bom, se a gente pudesse pegar numa vassoura e varrer os maus pensamentos!
Então ele contou. Contou direitinho como foi: (GUIMARÃES, 2003, p.143).

O narrador divaga, distanciando-se da objetividade dos fatos da narrativa, ao comentar que ideias persistem em continuar na mente dos homens, ainda que se queira pensar em outras coisas. Para retornar ao enredo, utiliza a oração *então ele contou*, que o ajuda a se centrar na narração de acontecimentos diegéticos.

Percebe-se que o narrador explora funções próprias de seu papel. Além de contar propriamente a história, rege a narrativa, pois tem pleno comando da narração, na medida em que são suas escolhas que conduzem o ato de narrar e a maneira como será narrado - o que pode concorrer para conduzir a interpretação do ouvinte, para que ateste ou questione a perspectiva enunciativa.

Ao narrar que a festa de casamento de sinhá Carolina foi extravagante, diz que seu relato “não é mentira. Está aí seu Pedro Gomes, vivo e são, de prova” (GUIMARÃES, 2003, p.18). Essa postura do narrador tende a reforçar seu projeto ideológico, que consiste em fazer o interlocutor crer no relato que apresenta, pois utiliza uma estratégia composicional que se traduz, literariamente, em efeitos de verossimilhança, já que seu Pedro Gomes é prova que corrobora os fatos apresentados. Além de narrar, de comunicar a *diegesis* dentro de uma concepção estética, o narrador transmite a outrem sua cosmovisão, já que detém a regência da instância narrativa.

Gerald Prince (1971) reforça que o enunciativador pode concorrer para que o receptor signifique e preencha as lacunas textuais com posicionamentos e julgamentos próximos aos seus. Por isso, o narrador de *Água funda* aponta Pedro

Gomes como testemunha que pode comprovar a veracidade de suas afirmações. Prince (1971) afirma, ainda, que o narratário, enquanto estratégia textual, pode corroborar o posicionamento axiológico do narrador, ajudando-o a situar-se em relação à narrativa. Dessa maneira, o narrador, por meio de atitudes morais e com o auxílio do narratário, pode contagiar a interpretação do leitor. Essa é a estratégia adotada por meio da escolha do narratário, nomeado como *moço*.

Em alguns trechos, ao discurso enunciativo, são agregados pontos de vista de outras personagens, havendo mudança de focalização narradora, como pode ser verificado no seguinte fragmento:

Voltou tarde, o sol já descambando. Achou o céu tão brilhante, que teve um pensamento engraçado: parecia a caçarola de alumínio, quando estava bem areada. Agora as coisas hão de melhorar. Tenho fé em santa Rita. E lembrou-se de outra coisa (não sei como a gente guarda certas coisas na cabeça e só se recorda quando não precisa). Lembrou-se do Joca, chegando cedo da usina e gritando: “Acorda, Rita! O fogo apaga e nós não pita!” Que pecado! Misturar santa Rita com aquelas besteiras do Joca! Credo em cruz! Ave, Maria! Perdoai-me, santa Rita! Suspirou de cansaço e de desânimo. (GUIMARÃES, 2003, p.217-218).

Como é próprio do ato de narrar, o discurso advém do narrador, mas ele, por vezes, dá voz às personagens, dando-lhes permissão de falar através dele. Inicialmente, o enunciativo comenta que Curiango retornava da visita à capela de santa Rita e, adentrando no mundo interior da personagem, mostra que compara o céu a uma caçarola de alumínio. Através do discurso indireto livre, focaliza a voz de Curiango, pensando no futuro e em perspectivas de melhora, pois acredita que a santa intercederá em favor de Joca, revelando, assim, o pensamento da moça. Em seguida, retrata Curiango lembrando-se da brincadeira que Joca fazia ao retornar do serviço. A fala de Joca é demarcada entre aspas, por meio do discurso direto, distinguindo-se das demais. Em seguida, em discurso indireto livre, Curiango pede perdão à santa pela brincadeira de Joca. Finalmente, o narrador mostra que Curiango está cansada e desanimada. A narração, assim, é híbrida e marca pontualmente a inclusão da técnica do discurso indireto livre e do direto, mesclando enunciações diferentes, o que exige mais atenção e, ao mesmo tempo, pode despertar maior interesse no leitor.

Percebe-se, dessa maneira, que o narrador de *Água funda* comanda a enunciação. Detém o poder decisório sobre os fatos narrados, direciona o olhar do espectador e alterna a focalização narradora, quando escolhe o ponto de vista de determinados personagens para narrar, dando-lhes, ou não, permissão para falar.

3.2.1 A marca da oralidade em *Água funda*

O enunciador de *Água funda* dialoga com o narrador que Walter Benjamin (1994) apresenta ao analisar o processo de narração na obra de Nikolai Leskov. O narrador que Benjamin (1994) evoca é ligado a experiências orais e populares; é aquele que se distanciou da terra natal, viajou, viveu experiências novas e, por isso, tem histórias para contar, tanto com o intuito de entreter, como de aconselhar ou ensinar. O teórico mostra, outrossim, que, mesmo permanecendo na terra natal, o indivíduo também pode vivenciar a prática narradora. As histórias surgidas da terra natal não advêm, no entanto, da relação e do contato com o novo, mas da vivência de tradições, assimiladas por meio de endoculturação.

As histórias narradas por esses dois narradores são, sobretudo, fruto da experiência de vida e, por isso, ambos têm conhecimento a partilhar com o interlocutor. Suas experiências lhes garantem o que se chama de sabedoria de vida, pois estão ligadas ao conhecimento empírico e popular, não balizado pelo estudo acadêmico. Assim, o narrador que Ruth Guimarães engendra nesse romance mostra que o homem valeparaibano é um sábio.

É nesse sentido que o narrador de *Água funda* pode dialogar com o de Benjamin (1994). O enunciador do romance é um indivíduo do povo, igual aos outros atores da *diegesis*. Pelos rastros de sua narração, não evidencia ter conhecimento erudito ou acadêmico, pois há a predominância de um discurso coloquial, povoado de explicações sobrenaturais, em consonância com a cultura popular que apresenta. Ao comentar a fuga de Gertrudes, o narrador afirma que:

O céu que sinhazinha saiu para procurar, depois, podia ser que fosse um céu de fundo d'água. O que é e o que não é, não se pode saber antes do tempo. Tudo que a gente pensa que é céu, é céu mesmo. Até o dia em que pensa que é lodo de ribeirão e mais nada. (GUIMARÃES, 2003, p.40).

Ao tratar das surpresas que podem revestir as escolhas pessoais - alertando para a intempestividade da vida -, o narrador não evidencia ter conhecimento erudito. Sua fala é pautada pela proximidade com a linguagem coloquial, a qual incorpora exemplificações relacionadas ao cotidiano de um povo simples, ligado à natureza. No trecho citado, para dizer que Gertrudes pode ter sido feliz, ou não, em sua decisão de fugir com o namorado, o narrador compara as escolhas a um céu de

fundo d'água. Em caso de acerto, seria céu mesmo, mas, com o erro, o céu transformaria-se em lodo de ribeirão e, com ele, viria a decepção.

Além disso, assim como o narrador de Benjamin (1994), o enunciador do romance narra porque tem histórias para contar que podem ensinar ou aconselhar o ouvinte a ser uma pessoa melhor, a partir do conhecimento das consequências que as escolhas das personagens da narrativa provocaram - por isso a narração de *Água funda* é um ensino. Dessa maneira, pode provocar reflexões sobre o sentido da vida. Assim, faz-se presente a voz da sabedoria popular, em oposição ao conhecimento científico, já que o narrador ensina o que aprendeu com a vida. Seu ensinamento provém de uma aprendizagem desvinculada do formalismo acadêmico ou científico, próximo, portanto, do empirismo. Dessa forma, percebe-se que a voz do caipira que o narrador de *Água funda* apresenta é uma voz com nuances populares.

Ao mostrar que sinhá Carolina ficou sozinha após a fuga de Gertrudes, o narrador evidencia que a fragilidade causada pelo isolamento foi gestada por atitudes assumidas pela própria personagem que, com rigor, não aceitou o namoro da filha. Por isso, ficou sozinha e “a culpa foi de sinhá, porque sinhá, essa foi como água que parou” (GUIMARÃES, 2003, p.44). O interlocutor tem contato com uma experiência de vida que pode sugerir, aconselhar ou despertar reflexões sobre as consequências que as escolhas pessoais podem gerar e, sob essa perspectiva, o narrador de *Água funda* assume uma postura moralista, já que julga o comportamento de outrem. Em consonância com o narrador benjaminiano, o enunciador desse romance transmite conhecimentos e provoca reflexões sobre questões existenciais, fazendo-o, por vezes, de forma poética, criando imagens a partir do universo cultural em que se insere.

Como não revela sua identidade, depreende-se, a partir do seu discurso, ser, no tempo da narração, um homem idoso, que testemunhou histórias tanto do tempo da escravidão de sinhá Carolina como do tempo de Joca. Especialmente por ter conhecido sinhá Carolina ainda jovem, bem como outras pessoas daquele tempo, como Pedro Gomes. E, sobretudo, narra histórias que ouviu, viu ou aprendeu com a vida, já que vivenciou muitos fatos e, por isso, pode narrar, ensinar e aconselhar.

Benjamin (1994) destaca ainda que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos

inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p.198). Esse é outro fator de aproximação entre os dois narradores, já que *Água funda* tem a estrutura de uma conversa corriqueira, em que um indivíduo coloquialmente conta histórias a um narratário, como se estivesse conversando com esse ouvinte. Suas histórias partem naturalmente da rememoração e convidam o leitor a refletir sobre o sentido da vida.

A forma como conta os fatos da *diegesis* sugere o diálogo entre as personagens. Ao dizer, por exemplo, “pois ele bateu a pé, moço, bateu a pé, com o sapicuí de farinha nas costas” (GUIMARÃES, 2003, p.15), o narrador explicita a escolha por uma narração próxima da oralidade. O uso do vocativo reforça que a narrativa é apresentada pelo narrador a um leitor textualmente inscrito por meio de uma conversa. O narrador recupera a presença do narratário, ao chamar a atenção daquele com quem conversa. Além disso, a repetição da expressão *bateu a pé* é índice de um diálogo cotidiano, sem preocupações com a redundância ou com a formalidade da língua, o que aproxima a narração das características da oralidade.

Assim, a análise de aspectos formais da narrativa mostra que narrador e narratário dialogam no transcorrer do tempo da narração. A oração que inicia o romance - “Se era boa?” (GUIMARÃES, 2003, p.15) - reforça isso, pois o narrador recupera uma pergunta anterior do narratário, responde-a e, em seguida, prossegue a narração.

Da mesma forma, ao expressar juízos de valor sobre a atitude de sinhá Carolina com a filha, o narrador afirma que:

O que sinhá devia fazer era chamar sinhazinha e falar direto com ela. Isso, caso tivesse alguma razão para não consentir no casamento, melhor do que por ser o moço filho de capataz. Devia fazer. Mas fez? Que esperança! Sinhá tinha queixo duro que nem mula velha. (GUIMARÃES, 2003, p.33-34).

Ao indagar ao narratário *Mas fez?* e responder em seguida *Que esperança!*, apropria-se de características recorrentes do discurso oral, inserindo-os em seu relato, o que concorre para fazer com que a narração tenha forte vínculo com a oralidade, pois há indícios de um narratário a escutar e a interagir com a narração, estabelecendo, assim, um elo valioso para Benjamin (1994): o de proporcionar que o texto escrito seja o mais próximo possível de histórias narradas de forma oral, já que considera estas as melhores.

Segundo Paul Zumthor (1993), a oralidade pode fazer-se presente no texto escrito de diversas formas.

Por índice de oralidade, entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação - quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos. [...] o emprego da dupla dizer-ouvir tem por função manifesta promover (mesmo ficticiamente) o texto ao estatuto do falante e designar sua comunicação como uma situação de discurso *in praesentia*. (ZUMTHOR, 1993, p. 35).

Os índices de oralidade no discurso de *Água funda* abarcam a estrutura dialogada entre narrador e narratário, o uso de expressões como *contar, dizer, falar, etc.*, que remetem a situações de diálogo ou de relato, nas quais prepondera a oralidade; o emprego de *skaz*³⁰ e de expressões onomatopaicas³¹; a preferência por uma linguagem coloquial, enfim, a oralidade se faz presente através de recursos técnico-composicionais que ajudam a recuperar a voz humana no texto escrito.

Como o texto literário estrutura-se a partir de situações de comunicação, fazem-se presentes termos, expressões e orações que introduzem ou sugerem a fala das personagens, como, por exemplo, os verbos dicendi³². Em “uma coisa perguntou, de longe: ‘Onde vai?’ – ‘Vou matar Curiango.” (GUIMARÃES, 2003, p.151), “e então ela rezou” (Idem, p.160), “desandou a dizer um chorriho de nomes feios” (Idem, p.99), “quem quiser falar, pode subir aqui” (Idem, p.67) ou em “verdade seja dita, muito se devia à antiga dona” (Idem, ibidem), há remissão a termos - *perguntou, rezou, desandou a dizer, falar e seja dita* - que trazem a impressão de que a fala está diretamente presente no texto, através de situações de diálogo entre as personagens.

O emprego de *skaz* e de onomatopeias é outro índice que pode remeter à oralidade, ao se reportar a eventos de comunicação textual. Ao descrever as visitas de Gertrudes à avó, o narrador afirma que a neta “mal chegava, pegava a cuia cheia de milho e chamava: quit, quit, quit, quit, quit, prrrrrrrrrrrrr” (GUIMARÃES, 2003, p.39). Para apresentar a personagem Inácio Bugre e ressaltar seu entrosamento com a natureza, diz “às vezes acontecia ser mordido de cobra. Pensavam que ele ia morrer. Inácio Bugre? Ché!” (Idem, p.32). Para contar que Joca não pegava no sono “os pernilongos cantaram: fiiiiin...” (Idem, p.97). Para descrever o transporte de cana

³⁰ *Skaz* é uma fala estilizada. Demarca a performance oral do narrador ou da personagem no texto.

³¹ O emprego de onomatopeias refere-se à reprodução do som produzido por animais e objetos. Há formação por onomatopeia quando a palavra resulta de sons imitativos, produzidos pelo ser ou objeto cujo nome ou ação ela representa.

³² Os verbos dicendi têm a função de indicar que será introduzida a fala da personagem. Permitem a progressão do discurso, pois preparam para apresentar a voz de outrem. São exemplos de verbos dicendi os verbos falar, responder, retrucar, indagar, declamar, exclamar, dentre outros.

em burro, mostra que “a madrinha bem se vê que não é a besta ruana, dengosa que era um gosto, de malha no meio da testa, que vinha bamboleando a cabeça, num delém-delém da campainha tinindo” (Idem, p.16), ou ao apresentar as mudanças que a Companhia fez em Olhos D’Água, reflete que “agora não se ouve mais o pimpão do monjolo, batendo de noite e de dia, chuáááá-pam, com o impulso da água” (Idem, p.26).

Assim, o uso de *skaz* e de onomatopeias colabora, enquanto recurso técnico-composicional, à manutenção da oralidade no texto escrito, pois remete ao desempenho oral do narrador e à materialização no tecido textual do som produzido por animais e objetos, fazendo com que a construção formal esteja mais próxima da língua oral. A oralidade extravasa os limites tradicionais da língua falada para tingir a estrutura do texto escrito.

A preferência pela forma coloquial da língua é outro sinal de que o texto se esforça para parecer semelhante à naturalidade da língua falada. O uso de uma linguagem ligada ao dia a dia tende a recuperar expressões lexicais e vocábulos concernentes a um grupo sócio-historicamente constituído. Assim, a ficção apropria-se de elementos recorrentes à realidade, como a fala - resquício e signo de uma tradição cultural -, apresentando e documentando-os esteticamente. A oralidade faz-se, também, presente através do emprego de termos e expressões lexicais ligados à linguagem coloquial, como *mundrungleiro*, *fazendão*, *desembuche*, *assinzinho*, *ficar no “ora, veja!”*, *ché!*, *eta!*, etc..

O uso de aumentativos e de diminutivos - como *assinzinho* e *fazendão* - é outro índice que pode reforçar a presença da oralidade, já que a variação gradual das palavras deixa no texto a impressão da naturalidade da língua falada, sem o formalismo da norma culta da língua, tendo em vista serem usuais na oralidade.

O trecho a seguir é revelador nesse sentido:

O amor, quando pega um coração virgem, é como peão agüentando corcovos de potro xucro. O peão pode cair e se machucar. Pode parecer que desiste. Pode se valer de manha, de agrado, de brutalidade. Mas, se for bom mesmo, no fim, quem perde é o potro.
O coração de Joca era um potro xucro dando pinote. (GUIMARÃES, 2003, p.97).

O narrador utiliza o padrão lexical característico de um espaço cultural específico, ligado ao homem do campo e à natureza, pois compara o primeiro amor à indomabilidade de um potro xucro. Dessa maneira, usa uma linguagem que

remete ao cotidiano rural, pois estão presentes termos - *peão agüentando corcovos de potro xucro* e *pinote* -, que advêm de um grupo social ligado à vida no campo. O texto que busca aproximação com a oralidade pode colaborar com a documentação da língua falada pelo grupo social que inspira a ficção, além de reforçar a impressão de realidade da narrativa e de introduzir a voz daquele grupo social. Além disso, a utilização de uma linguagem fortemente vinculada à oralidade ajuda a construir a identidade do caipira, em consonância com o projeto ideológico do narrador.

Da mesma maneira, quando afirma que Joca

Saiu e ficou pior. Ficou zonzo com o cheiro do mato pisado e com o cheiro ácido e quente das flores da noite. Inquieto cheirou o ar, como cachorro que fareja caça, ou como garanhão que encontra égua no cio. Andou por ali, tonto, pisando no ar, um formigamento esquisito no sangue. Quando deu conta de si, estava rondando a casa da Mariana, a filha extraviada do Quinzote. (GUIMARÃES, 2003, p.98).

Reforça-se que o narrador aproxima a estrutura do texto ao corriqueirismo da língua oral. Está presente o termo *zonzo*, que reproduz a oralidade, além de um léxico característico que ajuda a documentar a cultura telúrica. Ao citar *mato pisado*, *cheirou o ar*, *cachorro que fareja caça*, *garanhão que encontra égua no cio*, *formigamento*, *filha extraviada*, o narrador emprega termos próprios a uma coletividade específica, como mencionado, fortemente vinculada ao convívio com a natureza. Como é próprio de uma literatura de temática rural, as metáforas e demais relações baseiam-se nas vivências no universo natural em que a obra está ambientada, engendrando, assim, a voz da população rural.

Outrossim, como o ato de narrar envolve a constituição de um discurso naturalmente subjetivo, há de se ressaltar que o narrador de *Água funda*, por outro lado, não somente reproduz a oralidade de determinada região, mas cria um discurso próprio.

A oralidade pode instituir-se como estratégia discursiva capaz de favorecer a criação e o estabelecimento do regionalismo no romance. Em outras palavras, o viés regionalista de *Água funda* sedimenta-se a partir de um discurso fortemente vinculado à oralidade. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a tradição pode instituir-se pela maneira incisiva com que valores, comportamentos e tendências são apresentados como signos representativos de uma coletividade determinada, retratada de forma homogênea. Nesse sentido, o regionalismo desse romance brota, também, a partir do vínculo com a expressão oral, recriando um espaço histórico

habitado e conduzido por precedentes orais. Essa é uma das formas, mas o romance apresenta outras, como a proximidade com o cotidiano, com a natureza, além da recorrência às explicações sobrenaturais.

Nas palavras de Candido (2003), a narração desse romance é uma longa prosa fiada, durante a qual se desenrola o destino das personagens que viveram na região de Olhos D'Água. Portanto, a relevância das marcas da oralidade na construção textual e a instituição de um *corpus* vinculado ao cotidiano da língua podem constituir características reveladoras do regionalismo de Ruth Guimarães.

Assim, em *Água funda* são recorrentes marcas de oralidade, tal qual ocorre em Guimarães Rosa. A título de exemplificação, o sertanejo de *Famigerado* (2005), da obra rosiana, desconhecendo o significado da palavra que intitula o conto, pergunta ao narrador: “—‘Pois... e o que é que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?’” (ROSA, 2005, p.58). A expressão *e o que é que é* evidencia a prevalência da oralidade na expressão literária de temática rural, com o intuito de agregar verossimilhança à representação. É mister recuperar que Ruth Guimarães e Guimarães Rosa eram contemporâneos, haja vista que *Sagarana* e *Água funda* foram publicados pela primeira vez em 1946.

Assim como Ruth Guimarães e Guimarães Rosa, Monteiro Lobato mostra-se preocupado com a construção de uma escrita próxima da língua falada, na medida em que é favorável à incorporação de termos típicos da fala regional à escrita. Em *O mata-pau* (1982), o narrador lobatiano narra a história de Rosa Poca, criticando o artificialismo da língua escrita, como se pode verificar no início do conto:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação dos pronomes e por isso mesmo narra melhor que quantos por aí sorvem literaturas inteiras e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo. Grandes folhetinistas andam por este mundo de Deus perdidos na gente do campo, ingramaticalíssima, porém pitoresca no dizer como ninguém. (LOBATO, 1982, p.94).

O narrador de *O mata-pau* (1982) evidencia sua preferência pela naturalidade da expressão oral, mostrando que as histórias próximas da linguagem cotidiana são mais interessantes que as envoltas pelo formalismo da norma culta da língua, pois retratam a espontaneidade do elemento pitoresco. Preferindo abordar a linguagem e os costumes interioranos, o narrador desse conto descreve as personagens centrais, Elesbão e Rosa, da seguinte maneira:

Elesbão tratou de sitiar-se. Arrendou a chã da tapera, roçou, derrubou, queimou, plantou, armou a choça. Barreadas que foram as paredes, pedia a menina e casou-se.

Rosa só o era no nome. No corpo, simples botão inverniço, desses que melam aos frios extemporâneos de maio. Olhos cozidos e nariz arrebitado, tal qual a mãe. Feia, mas da feiúra que o tempo às vezes conserta. Talvez se fiasse nisso o noivo. (LOBATO, 1982, p.94-96).

O regionalismo de Lobato apropria-se de expressões lexicais concernentes à região retratada por meio da ficção, não deixando de agregar oralidade à escrita, como pode ser percebido na gradação *arrendou, roçou, derrubou, queimou, plantou e armou*, que reforça a ideia da linearidade de narrativas contadas pela tradição oral, além de utilizar expressões de cunho popular, como *feira, mas da feiúra que o tempo às vezes conserta*, que tendem a estreitar o laço da oralidade à escrita.

Ruth Guimarães e Lobato registram o mesmo *locus* ficcional, o Vale do Paraíba. Ainda que voltados ao mesmo universo cultural, constroem expressões literárias autônomas, com discursos específicos, que compõem cenários, tipos humanos e despertam reflexões próprias.

A adesão de Ruth Guimarães, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa a características peculiares do Modernismo, especialmente à retomada da oralidade e do folclore, constitui fator de aproximação entre eles. Nesse sentido, ressoa em *Água funda* a voz da literatura brasileira de expressão regionalista: a tentativa de agregar a espontaneidade característica da manifestação oral da língua ao universo letrado, por meio de um processo interdiscursivo, naturalmente dialógico.

Há de se ressaltar, entretanto, que, como o texto é um discurso, a oralidade no romance não é, de fato, espontânea, pois se trata de um relato que intenta agregar impressão de oralidade, a qual, portanto, é uma criação discursiva a atuar em favor do projeto ideológico do narrador, que consiste, também, em promover índices de naturalidade a uma construção que intencionalmente lapida a palavra.

Por outro lado, esses discursos apontam à heterogeneidade de vozes discursivas que dialogam entre si - sobrepostas ou não, de maneira explícita ou não -, em um mesmo texto. Como a língua é dinâmica, as relações dialógicas, no sentido bakhtiniano, podem se infindar na estrutura que subjaz à língua. Assim, a literatura de temática rural desenvolvida por Ruth Guimarães dialoga com as características regionais de Lobato e de Guimarães Rosa, tendo em vista que a expressão formal desses três escritores caminha para a valorização da experiência oral na construção da língua escrita.

Percebe-se, outrossim, que “os fenômenos presentes na comunicação real podem ser analisados à luz das relações dialógicas que os constituem” (FIORIN, 2008, p.27), já que as enunciações desses escritores podem dialogar, tanto na corroboração dos fundamentos da oralidade para o texto escrito, como no estabelecimento de novos sentidos. Esse é o caso, por exemplo, das diferentes visões sobre o caipira expressas por Ruth Guimarães e Monteiro Lobato, pois, enquanto este traz nuances naturalistas à representação do caipira, aquela o romanceia.

Além da oralidade, a narração de *Água funda* contempla indicações espaciais, ou seja, o narrador constantemente comprova sua fala com a apresentação de provas materiais ao narratário. Ao mostrar a casa-grande da fazenda Olhos D'Água, refere-se a uma construção de alicerce reforçado e, para provar que seu relato é verdadeiro, diz ao narratário “desça a escada e olhe” (GUIMARÃES, 2003, p.19), conduzindo seu olhar e, de certa forma, sua interpretação. Essa estratégia discursiva cria a impressão de proximidade do interlocutor com o espaço narrado, que se torna familiar, já que constitui um convite para que o ouvinte, com o qual o receptor deve se identificar, adentre nos domínios imaginários do universo diegético.

Da mesma forma, ao contar que o marido de sinhá Carolina chama-a pela janela do quarto, o narrador, para corroborar a veracidade de seu relato, mostra a janela ao narratário, dizendo “aquela. Olhe daqui” (GUIMARÃES, 2003, p.23). Assim, apresenta uma prova para gerar a impressão de que seu discurso é incontestável por ser autêntico. O narrador utiliza um recurso técnico-composicional com o intuito de confirmar sua fala, pois existem objetos concretos que outrora testemunharam ou serviram de cenário aos acontecimentos ocorridos na *diegesis* que, por ainda existirem no tempo da narração, podem provar que se narra uma história verdadeira, agregando, assim, efeito de realidade à narrativa.

Além das marcas cronotópicas acima, há referência ao engenho e à casa-grande que reforçam a significação da narrativa. Segundo o narrador:

O engenho é do tempo da escravatura. Seu Pedro Gomes, o morador mais antigo do lugar, ainda se lembra quando o paiol, perto da casa grande, era senzala. Além disso, era só um rancho de tropa, na baixada, e mato virgem subindo o morro. A casa grande pode-se dizer que é de ontem. Tem pouco mais de cem anos e ainda dura outros cem. A parte de lá, a primeira que fizeram, é toda de taipa e as paredes são escoradas com cada vigote, que

um homem sozinho não abarca. As salas, como se vê, são grandes e têm um mundo de janelas. (GUIMARÃES, 2003, p.16).

Através da cronotopia, o narrador introduz aspectos ligados à significação da narrativa, reforçando que a casa-grande, reflexo da elite escravocrata, é superlativa, o que aponta, implicitamente, para o poder e a influência dessa classe social. Assim como a casa-grande tem, no tempo da narração, cem anos e deve durar mais cem, devido à fundação sólida, a escravidão estava igualmente sedimentada em processos arraigados na sociedade brasileira - por isso durou mais de 300 anos -, mas, ainda que sólida, acabou e destronou a elite escravocrata. *Água funda* documenta esse fato no discurso que engendra.

3.2.2 As vozes da cultura telúrica em *Água funda*

A presença de elementos próprios da filosofia popular é outra característica das escolhas narradoras, pois o enunciador se vale constantemente de provérbios, crenças e ensinamentos comuns à cultura popular, apresentando-os através da estrutura diegética. Como “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (BENJAMIN, 2004, p.214), o narrador recupera a cultura popular em seu relato, eivando a narração com essa presença. Assim, faz-se presente no romance a voz da cultura telúrica, pois o texto dialoga ou se reporta a expressões e a manifestações que documentam costumes e comportamentos de um espaço concreto. A presença da filosofia popular é outro aspecto que ajuda a construir a identidade do caipira.

Ao comentar que Gertrudes havia fugido de casa, por exemplo, o narrador insere referências próprias a um espaço cultural sócio-historicamente estabelecido, a partir de uma focalização específica. Ao emergir a imagem do igapó - vegetação comum de região de água parada -, compara-a à sinhá Carolina, inofensiva quando intocada, mas fétida, se revolvida.

Assim, percebem-se vozes da cultura, documentadas através da apresentação de costumes, crendices e ditados ligados à sabedoria popular, desvinculados do universo acadêmico. É revelada uma cultura histórica - a do

homem do campo, especificamente, a do caipira, a partir da visão axiológica do narrador.

Evidencia-se que, como ressalta Candido (2000), a literatura pode documentar a realidade, já que são estreitas as ligações que mantêm. Na medida em que dialoga com a realidade, revela e cristaliza a identidade do grupo que representa, pois reforça o comportamento e os valores característicos de uma parcela social, além de expor a lente, nas palavras de Laraia (2009), através da qual esse grupo depreende o universo. Da mesma forma, a expressão literária revela parte do plurilinguismo, ao instaurar, ainda que de forma implícita, a diversidade de posicionamentos ideológicos que existem no *corpus* social. Portanto, no momento em que o narrador diz que sinhá Carolina virou iguapó, concorre para ressaltar a cultura telúrica e os valores identitários de um grupo historicamente constituído, expressando vozes sociais que emanam de uma focalização específica: a do enunciadador.

Além de ressaltar uma cultura pré-existente, o narrador, sob outra ótica, concorre para institucionalizar uma identidade a partir do discurso romanesco, pois apresenta determinados valores e padrões de comportamentos como representantes uniformes de uma coletividade multissígnica. Nesse sentido, o caipira de Ruth Guimarães não é o mesmo de Monteiro Lobato, já que a autora de *Água funda* engendra um discurso que romanceia sua representação, enquanto Lobato apresenta-o por vestes que retomam aspectos do Naturalismo e, de certa forma, do Realismo.

Ao apresentar formas de expressão do homem rural, o romance contribui para documentar e dialogar com vozes de uma tradição marginalizada em relação ao progresso, à tecnologia, ao conhecimento e ao reconhecimento erudito, já que expõe ficcionalmente uma cultura dita periférica - a partir da visão de que a cultura urbana se autoconsidera central, como ressalta Albuquerque Júnior (2011).

Por registrar padrões culturais periféricos em relação ao centro, a literatura concorre para demarcar expressamente as ambiguidades e as diferenças que existem na sociedade de maneira geral, pois há aqueles que estão próximos e são representantes do poder e do progresso central e os que estão distantes desse centro irradiador e, por isso, são destinados à inferioridade e ao exotismo, como referencial à produção estética.

Como a literatura provoca reflexões também sobre o que não evidencia claramente, mas demarca de maneira implícita em espaços lacunares a serem significados pelo leitor, *Água funda* sugere que a expressão do caipira está balizada de maneira periférica com relação ao centro. O texto não afirma que o homem do campo e suas expressões culturais encontram-se à margem do progresso e da valorização cultural. Essa reflexão, no entanto, pode ser construída a partir da obra, na medida em que faz referência ao caipira - grupo social distanciado do poder político-econômico e cultural, que vive em regiões rurais, historicamente excluídas de oportunidades de ascensão social, com pouco estudo, cujo conhecimento está atrelado ao empirismo e, portanto, os acontecimentos do dia a dia são explicados a partir de motivações sobrenaturais, distantes da ciência. Nesse sentido, o narrador produz uma discursividade própria em torno da figura histórica do caipira.

Assim, a abordagem ou exposição do que é considerado periférico sugere uma situação de confronto, à medida que revela parte do variado panorama cultural brasileiro e documenta, especialmente, uma parcela do subdesenvolvimento do país, distante da realidade concebida como central.

A configuração do regional pode, outrossim, favorecer a instituição de uma tradição, ao propor, pela repetição, a homogeneização de uma escala de valores ou condutas, como reiterado por Albuquerque Júnior (2011). O texto constitui uma crônica de costumes, não à maneira urbana, revelando características recorrentes à sociedade que se desenvolve nas cidades, mas à moda rural, apresentando parte dos hábitos que peculiarizam o homem do campo, que habita os espaços norteados pela narrativa.

A festa de casamento de sinhá Carolina, por exemplo, ajuda a reconstruir a sociedade e os valores de uma época histórica. A ficção documenta acontecimentos históricos, proporcionando às novas gerações o repensar crítico do passado e a reelaboração do presente. Há de se considerar, contudo, que o registro documental apresentado discursivamente concorre, também, para institucionalizar uma tradição e um olhar sobre a realidade, advindos de escolhas enunciativas.

Sinhá Carolina representa, na *diegesis*, parcela influente da sociedade local, pois é filha de fazendeiro - uma das figuras mais importantes na escala social, em se tratando de uma sociedade escravocrata, predominantemente agrícola, detentora de poder, riqueza e representatividade social. Por ser descendente de fazendeiros, sua festa de casamento tinha que ser grandiosa. O universo ficcional revela, então, o

costume da fartura e da ostentação social, pois o esbanjamento da comemoração indicaria riquezas e posses do anfitrião. É por isso que a festa de casamento de sinhá Carolina durou uma semana, com comida e bebida servidas fartamente. Para comprovar isso, o narrador mostra que o pai da noiva mandou matar quarenta bois, além de leitão e cabrito. Doceiras famosas começaram a preparar os doces um mês antes do casamento. Enfim, “uma festança de arromba” (GUIMARÃES, 2003, p.18) à altura da condição social que o pai da noiva ostentava.

Da mesma forma, o narrador revela características de um enxoval de luxo à época, ajudando a documentar costumes, corroborando, portanto, a ideia de que a ficção pode constituir uma crônica de costumes, ainda que com recorrência ao universo rural. Veja-se o que o narrador diz sobre o enxoval de Sinhá Carolina: “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, 2003, p.118). São evidenciadas características de um enxoval próprio de descendentes de famílias ricas, que podiam adquirir cambraia e linho - materiais caros, de difícil acesso e, portanto, com alto valor simbólico, por remeterem a *status* social e poder.

Além disso, documentam-se ficcionalmente vestimentas. Em: “Sinhá luxava, nesse tempo. Punha saia rodada de merino, paletó quartinho de nobreza, anáguas de linho, com uma barra de palmo de crochê aparecendo. Tudo do bom e do melhor” (GUIMARÃES, 2003, p.20), o narrador reforça que a personagem *usava tudo do bom e do melhor*, como, aliás, era de se esperar de seu estrato social. Esses bens materiais, no entanto, não a fizeram feliz; foi, aliás, o dinheiro a causa do golpe fatídico, que aniquilou os sonhos e destruiu a integridade de sinhá Carolina, como ser verificará posteriormente. Por outro lado, a derrocada de sinhá Carolina metaforiza a queda da sociedade escravocrata, representativa no passado, mas ridicularizada no presente da narração.

Além de revelar costumes de uma época, o texto ficcional evidencia credices e ditados populares próprios de um espaço historicamente constituído. O narrador revela que, no início do casamento, marido e esposa tratavam-se mutuamente bem, até que o sinhô começou a ser infiel. Como o narrador é um homem do povo, que comunga com os valores e as tradições do universo diegético, afirma: “Se é verdade que a porca de sete leitões aparece perto do angico, para marido tresnoitador, sinhô foi um que se encontrou com ela muitas vezes”

(GUIMARÃES, 2003, p.19). Revelam-se, assim, por meio da inscrição literária, costumes e crenças populares desvinculadas do conhecimento científico. Para essa comunidade ficcional, a porca de sete leitões costuma aparecer perto de um angico - uma espécie de árvore nativa - para marido infiel.

A inscrição de credíes na *diegesis* ajuda a comprovar que a língua tem a característica de ser dialógica, pois constantemente mantém referências com enunciados precedentes, ainda que estes não sejam evidenciados de forma expressa. Revela-se, assim, o plurilinguismo, pois o texto, na medida em que se reporta a um contexto sócio-histórico-cultural, incorpora vozes que representam posicionamentos axiológicos diferentes, os quais são agregados à voz enunciativa no desenrolar do enredo. Assim, neste caso, são conjugados, à fala do narrador, ecos de vozes que provêm e manifestam a cultura telúrica.

Outrossim, é necessário ressaltar que a presença do angico pode apontar à valorização da nacionalidade brasileira - objetivo vislumbrado pela literatura regionalista romântica -, já que se apresenta um elemento recorrente à flora local. Instituem-se, dessa maneira, ecos de outra voz, que estabelece novos sentidos em relação aos que a enunciação apresenta, valorizando a cultura caipira e, concomitantemente, partilhando a representação romântica que a voz de Ruth Guimarães engendra sobre o caipira.

3.2.3 Instituição de tradições por meio do discurso

Ao apresentar literariamente costumes de determinada região do país, a ficção corrobora a cristalização desses comportamentos, firmando-os como representantes de um espaço periférico em relação ao considerado centro das manifestações culturais, já que se trata de uma representação regionalista. Esta pode, no entanto, estimular a instituição de uma tradição, por repetir condutas, conforme demonstrado por Albuquerque Júnior (2001).

O narrador, ao reiterar incisivamente que sinhá Carolina tinha um gênio inflexível, ajuda a institucionalizar a tradição da imutabilidade da palavra proferida

como um costume daquele espaço. São várias as passagens que pretendem estabelecer esse padrão de comportamento como símbolo dessa comunidade.

Em relação à escrava Joana dos Anjos, por exemplo, que sofria com a distância do marido - escravo de outra propriedade -, sinhá Carolina ignora sua dor e, mesmo sob os apelos da filha Gertrudes, não estende a mão para ajudá-la, pois já havia tomado sua decisão. O narrador reitera que “era uma coisa que ela podia remediar. Isso era. Mas tinha falado *não*, uma vez, e era ponto de honra ficar falando *não*, sempre” (GUIMARÃES, 2003, p.25).

Essa atitude inflexível de sinhá Carolina causou estranhamento em muita gente, até em Joaquim Dias, capataz da fazenda, homem acostumado a castigar os negros. Ao dizer que até o capataz se apiedou da escrava, o narrador concorre para acentuar a inflexibilidade e a intolerância de sinhá Carolina.

É importante lembrar, também, que, segundo a concepção escravocrata da época, o escravo era inferior, às vezes sequer considerado humano. Mas o julgamento social esperava de sinhá Carolina - por ser mulher - sensibilidade e compaixão diante do sofrimento de outra mulher. Contudo, ela não muda de opinião.

Nesse sentido, o texto documenta o conflito de vozes sociais, pois retrata a voz dos patrões impiedosos, assim como aborda e faz refletir, ainda que de maneira implícita, sobre a voz dos escravos oprimidos. Outrossim, as palavras revelam o embate de vozes de proposituras distintas, assim como ocorre no *corpus* social. O texto, igualmente, aponta para o sentimento de humanidade e de piedade da própria população, além de sedimentar uma explicação histórica para o surgimento de uma dada identidade regional.

Da mesma forma, com relação à filha, sinhá Carolina recusa-se terminantemente a aceitar o namoro de Gertrudes com o filho do capataz de sua fazenda, reforçando a inflexibilidade da palavra proferida. Baseada em experiências pessoais, sinhá Carolina desacredita no casamento por amor - comungando, assim, com a identidade da elite escravocrata brasileira -, além de que

Sinhá tinha queixo duro que nem mula velha. De qualquer jeito, não adiantava, porque ninguém ia passar, em seu lugar, o que lhe estava destinado. E sinhazinha era dessas que quebram mas não vergam. Tinha a mesma dureza de sinhá Carolina, coisa que sinhá nem desconfiava, mas ia ficar sabendo à sua custa. (GUIMARÃES, 2003, p.33-34).

O narrador reforça que *sinhá tinha queixo duro que nem mula velha* e, por isso, não mudaria de opinião. Como a mãe, Gertrudes *era dessas que quebram mas*

não vergam e, por isso, repetiria a postura irredutível da mãe. Portanto, assim como a mãe não aceitara o namoro desde o princípio, sinhazinha, por não mudar de ideia, foge com o namorado.

Ao optar por uma união fundada no amor, Gertrudes, através de suas ações, corrobora o olhar romanceado que Ruth Guimarães traz sobre a representação do caipira.

Reiterando a inflexibilidade de sinhá Carolina, para provar que estava decidida a se casar com o filho do dono da fazenda do Limoeiro e que não mudaria de ideia, o narrador diz:

Podiam remover céu e terra que era à toa. Sinhá tinha assentado de pedra e cal aquela bobagem e era tão turrone que nem morta desistiria. A alma dela ainda era capaz de voltar para acabar o que estava começando. Tinham a quem sair. (GUIMARÃES, 2003, p.59-60).

Para reforçar a inflexibilidade de gerações diferentes, o narrador introduz o recurso da narrativa em segundo nível³³, que trata das figuras de seu Jovino e de siá Maria - pais de sinhá Carolina, que, embora não concordassem com o casamento da filha, permitiram que escolhesse os próprios caminhos, certos ou não. O narrador sugere que sinhá Carolina deveria adotar uma postura semelhante à de seus pais, respeitando as decisões de Gertrudes.

O narrador reforça que sinhá Carolina herda a teimosia do pai, que mantendo um comportamento inalterável, morre por não cuidar da própria saúde. Siá Maria o aconselhava, mas ele “madrugadinha, já anda andando por aí” (GUIMARÃES, 2003, p.35), além disso, “não agüenta uma gata pelo rabo e anda nesse caminho molhado, pra lá, pra cá” (Idem, ibidem). Assim, a teimosia de sinhá Carolina provém do pai e é transmitida a Gertrudes.

O marido de sinhá Carolina também não costumava alterar a palavra. Na noite em que antecede sua morte, a esposa havia tido um presságio e o avisa para que não viaje, mas ele, “acostumado a contrariar os repentes de sinhá” (GUIMARÃES, 2003, p.24), decide ir, já que sonho costuma dar o contrário, mas acaba morrendo.

Da mesma maneira, após a venda da fazenda à Companhia, em determinado momento, um gado vizinho vai para o pasto de Olhos D'Água. O

³³ A narrativa em segundo nível é uma narrativa dentro da macronarrativa. Refere-se ao acréscimo de uma micronarrativa à *diegesis* principal, com o objetivo de exemplificar fatos anteriormente citados, tanto para confirmar, como para refutá-los.

coronel proprietário do gado não se desculpa como o administrador de Olhos D'Água, porque “tem um topete em pé que não há o que abaixar” (GUIMARÃES, 2003, p.163-164). Aí se desenvolve esse enredo, reforçando a resistência e a dificuldade das personagens em alterar a palavra pronunciada.

Vicente Rosa, a pedido de Curiango, sai à procura de Joca. Segundo o narrador, “Vicente era homem de uma palavra só. ‘Encontro.’ E encontrou. ‘Trago o Joca, nem que seja morto.’ E trouxe” (GUIMARÃES, 2003, p.226). Evidencia-se que a palavra proferida no universo dessas personagens não tende a retroagir.

Enfim, essas passagens ajudam a fortalecer a visão axiológica do narrador acerca da manutenção da palavra, que envolve gerações distintas do universo ficcional. Essa reiteração ajuda a fundar e a cristalizar uma tradição acerca da imutabilidade da palavra, que acompanha as personagens de *Água funda*, instituindo determinados comportamentos como representantes de uma coletividade, segundo as considerações de Albuquerque Júnior (2011).

Dessa maneira, reproduz, ainda que veladamente, vozes que intentam instaurar uma tradição cultural. Por outro lado, pode possibilitar o surgimento de outra voz, que dialoga com a anterior ao propor um repensar reflexivo. Assim, pode-se perceber uma relação dialógica com essas vozes veladas que questionam a tendência à irreversão da palavra proferida pelas personagens, questionando-a, uma vez que nem sempre manter a palavra é a melhor solução. O texto revela, portanto, o plurilinguismo, documentando a variedade de posicionamentos ideológicos que existem no trato social.

Percebe-se, outrossim, que o texto revela características pontuais que definem e identificam uma parcela da sociedade, a partir da discursividade enunciativa. A identidade, de forma geral, constitui o fator de aproximação entre os membros de um grupo, que compreendem o mundo a partir de princípios de uma mesma lente, conforme ressalta Laraia (2009). Nesse sentido, a literatura, ao inspirar-se na realidade, pode documentar e ajudar a cristalizar a identidade cultural de uma parte da sociedade, pois apresenta ficcionalmente os valores e o modo através do qual ela depreende o mundo. Portanto, no momento em que o narrador ressalta a tendência em manter a palavra proferida pelas personagens, concorre para expor os valores que podem identificar culturalmente determinado grupo social, instituindo, assim, aspectos da identidade cultural, de acordo com os propósitos do projeto autoral.

Outrossim, como ressalta Albuquerque Júnior (2011), ao mesmo tempo em que a literatura regionalista documenta uma parcela da sociedade pode, igualmente, promover uma operação de homogeneização, ao ajudar a cristalizar determinada identidade como símbolo uniforme de um espaço, representado discursivamente, já que, como reforça Bakhtin (2010), a enunciação naturalmente incorpora posicionamentos ideológicos.

Água funda também expõe uma tentativa enunciativa de tradicionalizar comportamentos e condutas ao sugerir o interesse pela vida alheia como hábito de pequenas comunidades. Constantemente, o narrador mostra que sinhá Carolina aparenta ser forte, por exemplo. A origem de seu nome, aliás, reforça essa ideia. Carolina é o diminutivo de Carla, que, do latim, significa aquela que é forte. Assim, sinhá Carolina tinha que ser, sobretudo, forte. Forte em todas as circunstâncias, diante da dor ou da decepção, até que, um dia, essa fortaleza desmorona.

Após ajudar a sedimentar a imagem de Sinhá Carolina - representante da aristocracia - como mulher inflexível, a opinião popular julga o comportamento da personagem como típico de pessoa intransigente e insensível ao sofrimento, divergindo, assim, da voz que concebe tradicionalmente a mulher como mais próxima do sentimento que da razão. O narrador diz que ela “pensava que toda a gente podia ter a sua dureza de ferro bem temperado” (GUIMARÃES, 2003, p.25) e, por isso, seria indolor. A comunidade diegética não se abstém de condená-la, como pode ser verificado abaixo:

“Anda tão sozinha!” “Qual o que! Vende nada!” “Aquele não sai daqui.” “Se está sozinha, está porque quer.” “Quem semeia vento...”. (GUIMARÃES, 2003, p.52).

Em resquícios de uma conversa corriqueira, o narrador permite que personagens anônimas se manifestem, apresentando diálogos diretos que evidenciam que aquela sociedade não se absteve de comentar, julgar e condenar a atitude da proprietária de Olhos D’Água, que, segundo esses comentários, estaria solitária por ter pautado sua vida com inflexibilidade e aspereza no tratamento do outro, já que era dura como ferro.

As opiniões de populares anônimos aos quais o narrador dá voz representam, na realidade, indivíduos à margem do processo de valoração social - no caso, o caipira. Nesse sentido, na representação dessa opinião popular - periférica, vinculada à natureza, comungando valores éticos e morais altruístas, etc.

- estaria a ideologia romântica da representação que o narrador de Ruth Guimarães faz do caipira.

O comentário dos populares ajudam a comprovar o caráter plurilíngue do romance, já que há a inserção textual de opiniões correntes que avaliam o comportamento alheio sem, necessariamente, se apropriar do ponto de vista do outro. As falas populares, além de apresentarem a voz da aristocracia declinante, retratam e dão voz ao caipira idealizado, que julga e condena essa aristocracia. Somente a focalização do mundo interior da personagem poderia esclarecer os motivos que de fato levaram-na a tomar tal atitude - o que não foi feito pelo narrador. Assim, os interlocutores têm contato, *a priori*, com o discurso preponderante do narrador, mas podem, no entanto, refletir sobre o que teria inspirado a personagem a agir dessa forma, ou seja, o texto pode sugerir reflexões inclusive sobre o que não cita expressamente, dialogando, assim, com essas vozes, a princípio, ocultas. O mundo interior de sinhá Carolina, nesse sentido, seria um exemplo dessa questão.

Água funda recupera a voz da moral popular, que comenta e condena atitudes de outrem, ao inserir no texto ecos de comentários alheios sobre a vida, os sentimentos e as ações de sinhá Carolina, que, para não sofrer, pode ter preferido esconder seus sentimentos na máscara da insensibilidade, mas não é entendida dessa maneira pelos que avaliam sua vida sem cerimônia.

Como ressalta Bakhtin (1988), a análise romanesca deve ser perpassada por uma abordagem sociológica, já que o romance envolve uma diversidade de vozes sociais, organizadas estilisticamente. Assim, a compreensão aprofundada do romance vai além da observação da linguagem enquanto fenômeno linguístico individualizado, para desnudar as vozes nele presentes, pois, segundo o teórico russo, a riqueza do romance está na estratificação interna da linguagem, no plurilinguismo, ou seja, na arena de vozes que nele existem. É por isso que considera o romance um gênero altamente dialógico, pois pode aglutinar uma variedade de discursos, com intenções distintas.

Na medida em que o narrador mostra que sinhá Carolina era, em oposição ao que tradicionalmente se espera das mulheres, insensível ao sofrimento alheio, reforça que era julgada incisivamente pela população daquele lugar. Assim, há o confronto de posicionamentos ideológicos distintos: nesse caso, o de sinhá Carolina, representante da elite escravocrata; o do povo, que julga expressamente o outro; e a voz da tradição do comportamento feminino - ainda que sinhá Carolina esteja mais

próxima da voz da aristocracia decadente que da mulher, na representação de *Água funda*. Esse aspecto corrobora a presença de forças centrífugas na inscrição literária, já que são expressas significações que embatem entre si.

O romance, portanto, é dialógico, representa o plurilinguismo e materializa forças centrípetas e centrífugas do pensamento ideológico corrente, pois expõe vozes que corroboram o *status quo* - a de sinhá Carolina - e as que o refutam - a voz da população em geral, com pouca representatividade social.

A tendência de se apropriar da vida alheia para julgá-la, no universo ficcional em questão, pode apontar à institucionalização de uma tradição de âmbito cultural, além de constituir outro traço da identidade caipira, a partir da focalização do narrador. Em *Água funda*, o interesse pela vida alheia parece parte de um comportamento coletivo, comum em homens e mulheres. O tropeiro Dito Messias, por exemplo, chega a caminhar no escuro, às escondidas, para saber o que Joca havia comprado em Maria da Fé; Mariana é considerada a filha “extraviada” do Quinzote; os jogadores de truco, ao serem presos, “Olhos D’Água inteira falou deles” (GUIMARÃES, 2003, p.120), pois “não deviam ter saído da cadeia. É lá que e o lugar deles. São uma cambada ruim...” (Idem, ibidem); Mané Pão Doce, quando sumido, chamou a curiosidade de todos, que comentavam: “O que será, que foi feito dele?” (Idem, p.121); Bebiano ao morrer no acidente da usina, despertou um sentimento geral de comoção. Comentava-se que o “coitado do Bebiano” (Idem, p.209) não teve sorte, enquanto o “bicho ruim” (Idem, p.208) do Joca não havia morrido; Zé da Lucinda disse a Vicente Rosa, na ocasião em que Joca bateu no Luís Rosa: “— Eu me admiro muito: você, sendo parente do Luís, ir do lado do Joca...” (Idem, p.174). Assim, o julgamento não é piedoso com as personagens da *diegesis*.

A moral popular também condena as atitudes de Curiango, dizendo não se importar com o marido e que irá esquecê-lo. Essas ideias podem ser verificadas a seguir, pois o narrador apresenta os seguintes comentários:

— Olhem a conta que ela faz do marido! — dizem. Passarinho preso canta alegre e sabe Deus o que o coitadinho sente. E mesmo que ela não sinta nada, que é que tem isso? A vida é assim mesmo, moço. Rolinha juriti, que perde o companheiro, geme ao cair da noite. Mas, por fim, arranja outro companheiro. Mal da gente, se não fosse o esquecimento. (GUIMARÃES, 2003, p.236).

Compara-se o comportamento de Curiango ao do passarinho preso e à rolinha juriti. O pássaro preso canta, ainda que tenha motivos para ser triste, pois

não é livre. Sugere-se que Curiango não permaneceu de luto com a loucura de Joca. O narrador, no entanto, defende-a, mostrando que as aparências podem enganar, pois não se conhece a tristeza que há no coração dos passarinhos e, portanto, dos homens. Antecipa-se uma possibilidade que se imagina verossímil ao futuro de Curiango, já que a rolinha juriti, a princípio, chora à noite, mas, posteriormente, esquece a tristeza e arranja outro companheiro. Assim, a assertiva representa a voz da moral popular, que julga expressamente, sem se colocar no lugar do outro.

Com relação a Curiango, o narrador, como a seguir indicado, mostra que ela, desesperada, suplica a Joca que não a abandone, pois pede chorando:

— Pela nossa filhinha, por mim. Não vá por esses caminhos mal-assombrados. Pelo amor de Deus. Tenho medo de ficar sozinha. Tenho medo que aconteça alguma coisa pra você. Não vá. Deixe dessa bobagem de Mãe de Ouro. Ela não quer nada com você. Não. Não. Não. — Desesperou. (GUIMARÃES, 2003, p.225).

A voz da moral popular que condena se abstém de se aproximar das percepções do outro. O narrador, por adentrar no mundo interior da personagem, revela que Curiango se preocupava e sofria por Joca, destoando, assim, da voz da moral popular que a julgava.

Assim, é possível estabelecer, a partir da ficção, uma visão analítica em relação à sociedade. Nesse sentido, a literatura estreita-se à sociedade, como afirma Candido (2000), pois, além de documentar uma época e uma sociedade específica, a expressão literária provoca questionamentos e reflexões, instaurando dúvidas, caminhando paralelamente à gestão de um processo transformador, já que o homem e o mundo são abertos à mudança.

3.2.4 A universalidade da sabedoria popular

Ao comentar a fuga de Gertrudes, o narrador tece reflexões pontuais sobre o caráter inesperado da vida e as decisões do homem diante dessas situações, que podem levar ao sucesso ou ao fracasso e somente o porvir confirma ou frustra as expectativas iniciais. Para abordar essa temática de caráter universal, o narrador compara, poeticamente, as escolhas a um céu de fundo d'água. Apropria-se da

realidade próxima para manifestar temas universais, que fazem sentido a todos os homens, independente da nacionalidade ou da condição sócio-histórico-cultural.

Da mesma maneira, metaforizando os conflitos interiores de Joca - amando Curiango, mas distante dela -, o narrador diz “quando chove chuva forte, a água fica suja. Fica por pouco tempo. A água barrenta passa. O lodo volta ao fundo de onde veio. E, mais dia, menos dia, corre água limpa outra vez” (GUIMARÃES, 2003, p.115). Reitera-se que, ainda que se volte a uma temática universal, *Água funda* trata desses assuntos simplificando-os à realidade simples do homem do campo que representa. Isso não significa necessariamente que os temas são abordados de forma rasa, ao contrário, além de documentarem um tempo e uma sociedade historicamente constituídos, o tratamento conferido à universalidade temática pode torná-la sensível, pois emerge do universo que cerca as personagens, por isso, é maior o efeito de realidade à ficção.

Outrossim, ao tratar do suposto destino do filho do dono da fazenda do Limoeiro, que fugiu com o dinheiro de sinhá Carolina, o narrador acredita que sua conduta deve ter tido uma reação, já que provocara um sofrimento indelével na personagem. Afinal,

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 do outro. Ninguém faça que não pague.
Essa é a lei. (GUIMARÃES, 2003, p.190).

Distante do rigor científico das teorias acadêmicas, o narrador aponta para uma lei *natural* do mundo dos homens - a vida, de alguma forma, devolve o bem e o mal que se pratica. Assim, o narrador apropria-se da realidade imediata, clara e objetiva às pessoas do universo ficcional, transformando-a em lição de vida a todos os homens, independentemente da etnia, da língua ou do espaço que ocupem no mundo.

Essa sabedoria popular constitui outro traço a reforçar a identidade idealizada que o narrador de Ruth Guimarães constroi acerca do caipira, a partir da enunciação. Nesse sentido, existe no romance em questão um discurso subliminar: o caipira valeparaibano é sábio!

A filosofia popular em *Água funda* pode explicar, igualmente, o nascimento do amor em Gertrudes, a partir de comparações construídas a partir da observação e do convívio com a natureza. Segundo o narrador:

Ninguém repara, mas tudo se enfeita quando o amor está para chegar. O cafezal se enfolha tanto, na florada, e fica tão bonito, enfeitado de branco, que dá pena pensar que é por pouco tempo. Flor fica mais cheirosa quando está para virar fruta. Até passarinho muda a pena para se acasalar. Formiga, que é formiga, cria asa e anda tonta no céu, amando com sol quente. É verdade que cria asa para se perder, mas tem que ser assim. (GUIMARÃES, 2003, p.29).

Como a natureza prepara e embeleza-se à experiência do amor, assim também ocorre entre as pessoas, já que sinhazinha floresceu, ficou linda à espera do amor. Ainda que o sentimento amoroso machuque, já que a formiga cria asas para se perder, as coisas acontecem naturalmente quando chega o tempo. O narrador apropria-se de metáforas e de comparações com a natureza para explicar acontecimentos recorrentes na vida de todos os homens e em quaisquer tempos.

O texto apropria-se da sabedoria dos provérbios e busca sintetizar conceitos a respeito da realidade, com o propósito de aconselhar ou trazer ensinamentos extraídos da vida, já que têm origem popular. Dessa maneira, *Água funda* dialoga com a experiência advinda da vivência cotidiana, que ficcionalmente se revela por meio da inserção da sabedoria que os provérbios podem expressar.

Igualmente, para explicar como sinhá Carolina retornou a Olhos D'Água como Choquinha - abobada, sem consciência de si e do mundo -, o narrador apropria-se da metáfora das águas que, forçadas pela geografia, são impulsionadas naturalmente para baixo, já que “alguma coisa mostrou o caminho ao Biguá, cego. Alguma coisa guia os perdidos para o caminho de casa. Assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir” (GUIMARÃES, 2003, p.195).

A partir dessa acepção, surge uma metáfora de caráter sociológico na representação de sinhá Carolina, pois simboliza o declínio da elite escravocrata - humilhada, desprezada e abandonada ao se transformar em Choquinha - em contraposição à valorização e a idealização da identidade regional caipira, a qual é elevada pelo discurso de *Água funda*.

Da mesma forma, ao distinguir a beleza de Curiango, simples como as mulheres daquele espaço, mas, ao mesmo tempo, diferente e bela, o narrador afirma que “até no mesmo galho, uma fruta não é igualzinha à outra. Essas coisas

são assim e não se vai adivinhar por quê. Quem pode lá saber por que Curiango é tão igual às outras e tão diferente ao mesmo tempo?” (GUIMARÃES, 2003, p.79). Assim, o processo enunciativo constantemente se reporta ao cotidiano para exemplificar e refletir sobre temas universais.

Tornando constante o vínculo com a natureza, o narrador diz que sinhá Carolina sofreu tanto que ficou com o sofrimento estampado na alma para sempre. Para tanto, metaforiza esse sentimento com marca que o gado leva no couro. Para ele, “o garrote mais bem marcado é aquele que levou ferro mais quente e mais fundo no couro” (GUIMARÃES, 2003, p.23). Segundo essa relação de semelhança, as pessoas aprendem verdadeiramente ao vivenciar o sofrimento, quando são indelevelmente marcadas pela dor.

O narrador também reforça o caráter universal da narrativa quando retoma a temporalidade da vida, ao afirmar que Miro “já morreu e isso não teve importância. Quem morre não faz falta, porque quem fica se arranja. A invenção dele continuou. A família também. Anda uma neta dele aí, filha do filho mais velho e de uma curiboca” (GUIMARÃES, 2003, p.74).

Outrossim, mostra que a vida humana é uma grande travessia. Passa-se por ela, que continua sem nós. A universalidade dessa ideia está expressa em:

Tudo ficou como antes. Foi o mesmo que sinhá nunca tivesse existido. 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 dolo e turva a correnteza, isso também não tem importância.
Água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez. (GUIMARÃES, 2003, p.64).

Fica claro que a obra literária de temática rural, ainda que explore temas específicos de um *locus* determinado, pode falar a leitores de todas as épocas, pois trata de assuntos universais, que despertam o interesse dos indivíduos, independentemente do espaço, da idade, da cultura, das condições sócio-históricas-econômicas de que façam parte. Daí o caráter universal que a obra de arte literária pode apresentar - ainda seja por meio da instituição de um signo cultural e de um viés discursivo.

Esse fragmento concorre para justificar o título do livro. A vida, de maneira geral, pode ser essa água funda. Passa-se por ela, que se revolve um pouco para, em seguida, retornar à situação inicial. Assim, é possível recordar a pequenez humana através da inscrição literária. Além disso, outro aspecto que a água funda

da vida pode rememorar é o declínio de uma época e suas tradições, já que o romance é acentuado pela queda da aristocracia escravocrata e ascensão do capitalismo e da sociedade de cunho industrial. Portanto, a universalidade está presente em *Água funda*, que desde o título aponta a essa questão, transmitindo à posteridade juízos de valor e reflexões pontuais sobre temas perenes à humanidade.

3.2.5 Identidade cultural em *Água funda*

Documentando costumes culturalmente instituídos, a narrativa apresenta alguns conhecimentos partilhados pelo grupo, advindos da experiência de vida construída coletivamente. A narrativa sobre os pais de sinhá Carolina, por exemplo, promove a inserção de aspectos culturais ligados à medicina caseira ou popular. Como próprio de uma comunidade rural, afastada da cidade e dos recursos que o meio urbano pode agregar, seu Jovino é tratado com medicamentos ligados à natureza - xarope de limão ou de guaco com agrião e chá de folha de laranja.

Mantendo um discurso constantemente atrelado à natureza, documentando e, ao mesmo tempo, instituindo costumes peculiares a um espaço concreto, o narrador acha que Inácio Bugre vendia ervas a algum feitiçeiro do Alegre, que podem servir de base para remédios naturais ou, ainda, para feitiçaria, já que “o Alegre é um ninho de feitiço” (GUIMARÃES, 2003, p.224). Segundo o narrador,

Desconfio que o Bugre ia lá vender ervas que catava por aí, pelo mato. Agora me lembra: quando morreu, acharam um saco de ervas, perto dele. “Que diacho de coisa é essa?” perguntaram. “Feitiço, vai ver.” Ninguém atinou com o que era. Ele conhecia essa remediada: chapéu-de-couro, língua-de-vaca, sete-sangrias, congonha-de-bugre, carobinha, amor-do-campo, sangue-de-andrade... (GUIMARÃES, 2003, p.224).

Nesse sentido, o narrador promove a valorização e a idealização da identidade do caipira, pois evidencia que Inácio Bugre tem conhecimentos de tonalidade científica, moldados pelas crendices e religiosidade.

Para Laraia (2009),

[...] o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são

assim produtos de uma herança cultural, ou seja, resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 2009, p.68).

Nesse sentido, a inscrição literária, por meio da discursividade, evidencia um grupo social que se identifica com a natureza - já que os remédios são extraídos dela -, com o misticismo - pois se acredita em feitiços e em outras manifestações sobrenaturais - distanciando-se, por conseguinte, do cientificismo. Assim, revela-se a identidade desse grupo cultural, na medida em que se expõe o modo como se concebe o mundo, a partir do olhar axiológico do narrador.

Em *Água funda*, mitos como o da Mãe de Ouro são recorrentes e, para as personagens, eles têm existência concreta, embora a razão e a ciência apontem o contrário. Nesse sentido, o universo diegético assume posturas que o identificam culturalmente. Assim, são expressos por meio da ficção costumes ligados à cultura popular de uma sociedade historicamente constituída, com o intuito de representá-la amplamente, dentro do projeto ideológico do enunciador.

Da mesma maneira pela qual confere tratamento às questões existenciais, o narrador utiliza a realidade local para explicar os fatos da narrativa, respondendo às indagações com explicações sobrenaturais e credices desvinculadas do cientificismo.

Para reforçar que Curiango chama a atenção pela simplicidade, atraindo como um calor que vem de dentro, como sangue novo ou como o mar, o narrador introduz uma narrativa em segundo nível na macronarrativa, passando a abordar a figura de Pedro Gomes - o mesmo que testemunhara a entrada do filho do dono da fazenda do Limoeiro em Olhos D'Água -, que, após levar uma facada numa briga, sente dor na cicatriz toda vez que vai chover. Na realidade, essa micronarrativa reforça e exemplifica que Curiango produz um sentimento estranho em Joca e em outros homens, como o próprio narrador, pois tem “uma coisa que puxa os olhos da gente, que arreia, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não têm” (GUIMARÃES, 2003, p.75).

A sensação descrita pelo narrador constitui um mistério à sabedoria e ao conhecimento popular, já que são percebidas mudanças comportamentais, como a cicatriz de Pedro Gomes que antecipa que vai chover - fato cuja razão não se consegue precisar. Isso ocorre, porque “alguma coisa no ar faz doer as feridas antigas e os calos; dá loucura nos animais; obriga criança a fazer reinação em cima

de reinação; gente grande mesmo fica inquieta. É o ar que está carregado” (GUIMARÃES, 2003, p.78).

Nesse sentido, Curiango é como o tempo, quando está para chover, capaz de provocar sensações estranhas, especialmente em Joca, que se sente atraído e fixo em sua imagem. Assim, a identidade de Curiango consolida-se com o vínculo com a natureza, pois, além de ser a rosa todo-ano, é descrita como o tempo, que provoca sensações inesperadas, como a lua, que de longe puxa o mar, ou como a doçura picante do caju bem maduro, que deixa um sabor marcante.

As comparações trazidas a partir do mistério que envolve a atração de Curiango, bem como a cicatriz de Pedro Gomes, igualmente exemplificam as nuances culturais que caracterizam a região da serra da Mantiqueira, próxima de explicações sobrenaturais, agregadas à experimentação da natureza, a partir da subjetividade enunciativa. Ao evidenciar os mistérios que há na natureza, o narrador revela sua cosmovisão:

Muitos dizem que esse negócio de lua é bobagem. Bobagem? Sapé cortado na minguante não floresce. Para plantar, é na minguante; para colher, é na minguante. Para curar doença de vista, não há nada como arruda dormida no sereno, em noite de lua. Quando serena em ocasião de lua cheia, é chuva. (GUIMARÃES, 2003, p.78).

Assim, o universo ficcional recorre à natureza, ao elemento imagético e ao misticismo para explicar acontecimentos. Sabe-se que o sapé cortado na lua minguante não floresce, mas, por se desconhecer o motivo, atribui-se esse fato empírico aos efeitos ou à força que a lua exerce no planeta. Da mesma forma, a lua minguante é favorável à plantação e à colheita, assim como a arruda que passou a noite no sereno ajuda a curar doença de vista. Evidencia-se que o conhecimento e a sabedoria populares caminham paralelamente à observação dos fenômenos naturais, sem, necessariamente, precisar a razão. O texto ficcional, portanto, anuncia costumes de uma região histórica e ajuda a consolidar o perfil identitário dessas personagens, a partir de um olhar discursivo.

A voz do narrador idealiza a identidade do caipira, pois a mescla de sujeitos ficcionais com fenômenos da natureza cobre-os de uma aura romântica, que concorre para idealizar a figura do caipira ainda mais.

Da mesma forma, ao dizer que o primeiro casamento de sinhá Carolina foi mal sucedido e gestou a infelicidade da personagem, o narrador promove a inserção

de crendices próprias do universo popular e folclórico no qual a estrutura diegética adere. Ao dizer:

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, 2003, p.18-19).

Recupera-se um ditado da tradição popular - casamento que começa com foguete acaba com porrete -, e uma crendice - a presença de um guainumbi, uma espécie de beija-flor, em casamento é mau agouro. A narrativa recupera vozes do universo cultural telúrico que mimetiza, além de apresentar manifestações que constituem parte do mosaico cultural brasileiro, de expressão regional - como é o caso da crença - e nacional - referindo-se ao ditado popular, que pode encontrar ecos nacionalmente constituídos.

Próximo ao fim da narrativa, o narrador reflete sobre acontecimentos pontuais que ocorreram em Olhos D'Água, especialmente à tragicidade que marca o destino das personagens, possivelmente motivado por um acontecimento sobrenatural, que entende ser uma praga. Recuperando aspectos culturais inerentes àquele espaço, afirma: "Diz-se que praga, metade cai e metade volta. Por isso quem roga muita praga não tem sorte" (GUIMARÃES, 2003, p.236). Essa assertiva revela um ditado popular que traduz ou ajuda o leitor a compreender e a construir a identidade daquele grupo cultural, próxima ao cotidiano e a explicações mágicas.

Seguindo os preceitos dessa coletividade diegética, apreendidos por endoculturação, algumas personagens dizem ver a alma de seu Jovino perambular nas redondezas de Olhos D'Água, pois veem "um velhinho perrengue com jeito de alma" (GUIMARÃES, 2003, p.36). Da mesma forma, acredita-se que a alma de Gertrudes ande pelos lados da estrada do Limoeiro, que começa pra lá do ribeirão dos Mota, pois foi lá "que ela teve a sua querência" (Idem, p.27). Acredita-se, também, que a alma de sinhá Carolina vague na casa-grande, para "tomar conta do que foi dela" (Idem, p.17). Nesse sentido, o texto promove a representação de manifestações culturais recorrentes na realidade caipira.

O universo de *Água funda* é povoado por crendices e explicações míticas. A figura da escrava Joana Maria dos Anjos, por exemplo, retoma uma dessas formas sobrenaturais de compreender os fatos da realidade, já que a morte do marido de sinhá Carolina pode ser justificada pela mandinga que a escrava fez, por ter sido

deliberadamente afastada do marido, escravo de outra propriedade. Segundo o narrador

Quando aconteceu o que aconteceu, o povo que está 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. (GUIMARÃES, 2003, p.21).

Essa *coisa-feita com um mundrungleiro* tem verossimilhança no universo diegético e, como mostra o narrador, pode ter motivado a fatalidade na vida de sinhá Carolina. Em *Água funda*, mitos e misticismo são recorrentes e gestam os fatos da narrativa, sendo, portanto, possibilidades concretas - sob o ponto de vista ficcional - de estabelecimento de novas significações. Nesse sentido, os acontecimentos trágicos que marcaram a vida de sinhá Carolina podem ser explicados através do misticismo que age na vida da personagem, sob a forma ou a ação de crenças religiosas ou sobrenaturais.

O misticismo ligado aos fenômenos da natureza ou à ação das personagens serve para elevar e idealizar a superstição do caipira. Contrariamente à voz de Monteiro Lobato, o narrador que Ruth Guimarães engendra em *Água funda* promove certa *glamourização* da superstição caipira, ao ligá-la a uma origem telúrica e natural, quase sobrenatural.

Como *não há fumaça sem fogo*, a mandinga feita por Joana dos Anjos ajuda a revelar parte de crenças e comportamentos que povoam a sociedade na qual a ficção se inspira. Assim, na apresentação dessa mandinga ecoam vozes de crenças populares e das religiões africanas, constituintes da cultura nacional, representadas simbolicamente através da literatura.

A escrava age diferentemente do que seu nome aponta - dos Anjos -, surgindo, portanto, uma relação antitética entre o nome e a ação da personagem, distanciando-a, assim, da representação dos anjos, já que a escrava pode ter ajudado a estabelecer o inferno e a tragédia na vida de sinhá Carolina.

Outra crença revela-se no momento em que o narrador mostra que “Joca tinha o olhar enluado por natureza” (GUIMARÃES, 2003, p.93), pois sua mãe havia vestido um anjinho quando estava grávida. Assim, essa crença, capaz de provocar certo distanciamento da personagem com a realidade, pode ter sido acentuada pela ação da Mãe de Ouro, que ressaltou uma característica já existente em Joca.

Ao revelar a morte de Inácio Bugre, o narrador mostra que perto de seu corpo havia uma

[...] cobra esfaqueada. Não é dizer que estivesse em pedaços. Estava era toda aberta, com a barriga arrebentada, desde dois palmos acima do rabo, até a cabeça. Pelo meio do corpo se via o sinal fundo dos dedos do Bugre na carne amassada. Enfiados nas unhas e na boca, o homem ainda tinha lanhos de carne da malhada peçonhenta. Era um urutu, preto feito um pecado, com a malha estrelando na testa. (GUIMARÃES, 2003, p.202).

Segundo a superstição na qual o povo da roça acredita, para evitar a morte provocada por picada de cobra, deve-se arrancar e comer na hora o coração do animal.

Assim, há sempre uma explicação mágica para os fatos dessa narrativa. A figura da Mãe de Ouro é um mito fundamental à estrutura diegética de *Água funda*, pois representa vozes dos mitos, do misticismo - favorecendo para que a obra configure amplamente a cultura telúrica caipira, a partir de intenções enunciadoras.

O narrador constrói a imagem da Mãe de Ouro gradativamente, na medida em que o enredo se desenrola, ajudando o interlocutor a compreender quem seria essa entidade mágica e sua influência na vida das personagens, especialmente na de Joca. Indica que a Mãe de Ouro “mora do outro lado da serra. Pra lá fica Juruna, no Itaparica, e é um estirão de mais de cem vezes a distância de Nossa Senhora dos Olhos D’Água a Maria da Fé” (GUIMARÃES, 2003, p.15) e que Joca, agindo sob sua influência, vai em sua direção, para os lados do Itaparica.

A figura da Mãe de Ouro é apresentada no início do romance e retomada posteriormente, quando Joca e Curiango se reconciliam, já que a narração não segue uma sequência linear. O narrador mostra que essas personagens se aproximam, “mas, depois, por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango” (GUIMARÃES, 2003, p.146). A força sobrenatural da Mãe de Ouro vence o amor de Joca pela moça. Esse sentimento amoroso, na realidade, era fundamental à personagem, que dizia à esposa: “Sem você não sou ninguém” (GUIMARÃES, 2003, p.225). Mesmo assim, a abandona.

Joca descreve a Mãe de Ouro com a aparência semelhante à de uma santa, aproximando-a de uma entidade mística. É alta, veste roupas amarelas - ressaltando a cor áurea - e tem, sobretudo, um brilho intenso nos olhos. O narrador também apresenta a Mãe de Ouro a partir de sua própria focalização. Afirma tê-la visto quando ela se mudou de Olhos D’Água, já que a Mãe de Ouro estava na fazenda e,

sob sua influência, acontecimentos sobrenaturais - como a loucura de Joca - aconteceram em Olhos D'Água. Para o narrador, a Mãe de Ouro

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 em um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com estes olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D'Água. (GUIMARÃES, 2003, p.147).

Segundo a lenda, a Mãe de Ouro mora no fundo da terra e com ela nasce o ouro - daí o nome. Quando se muda, transforma-se em uma bola de ouro, que deixa o céu rapidamente marcado em tons vermelhos. Assim, a natureza e o misticismo concorrem para gerar uma visão romântica da superstição, já que a Mãe de Ouro é concebida a partir da natureza e apresentada idilicamente. Como testemunha desse fato, o narrador relata como foi a passagem da Mãe de Ouro:

Quase na madrugada, em junho. Tudo escuro como breu. Só o céu estava claro, estrelado que era uma boniteza. Nessa hora uma coisa, feito uma estrela grande, despencou e foi caindo, até sumir do outro lado da terra. O João Rosa falou baixinho, meio com medo:
— A Mãe de Ouro... (GUIMARÃES, 2003, p.147).

Indicando se tratar de uma conversa entre mais pessoas, o narrador mostra que “Joca entrou no meio da conversa” (GUIMARÃES, 2003, p.148) e disse: “— 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” (Idem, *ibidem*).

Joca “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, 2003, p.148). Assim, justifica-se que a Mãe de Ouro transformou Joca, tirando-o da normalidade, porque ele duvidou do poder dessa entidade e pagou com a própria vida, fazendo sofrer, inclusive, a pessoa que mais amava, Curiango, além de ter privado a filha de seu convívio.

Portanto, no universo ficcional de *Água funda*, a crença na figura da Mãe de Ouro - assim como outras crendices - é verossímil e constitui uma possibilidade concretamente estabelecida a atuar na vida das personagens. Essas crenças são concebidas como capazes de agir e de transformar, pois têm poderes sobrenaturais. Percebe-se que a literatura, ao documentar - a partir da instituição discursiva - uma comunidade histórica, apresenta vozes características que entremeiam essa cultura,

ligada ao cultismo da natureza e explicações mágicas - naturais do folclore -, que apresentam um voz romantizada e idealizada à superstição do caipira.

As personagens concordam acerca do poder da Mãe de Ouro, já que Joca, sob sua maldição, transforma-se - o que dá credibilidade à crença. O narrador permite que Joca explique o que está acontecendo. Assim, é a própria personagem, que, desesperada e consciente, relata que a Mãe de Ouro vem buscá-lo, afastando-o das pessoas que mais ama:

Era a Mãe de Ouro que estava me perseguindo. Eu estava vendo (meu Deus) que tinha de largar tudo o que gostava, que tinha de deixar Curiango e atender o chamado dela. Agora eu sabia! 'Aquilo' estava no meu sangue. A Mãe de Ouro tinha vertido veneno no meu sangue. (Meu Deus, livrai-me disso, meu Deus do céu, meu Deus do céu...) Nunca que atinei com o fim do que estava rezando. Naquela hora vi, juro por esta luz que me alumia, vi a Mãe de Ouro atrás de Curiango. (GUIMARÃES, 2003, p.149-150).

Joca conta que a ação da Mãe de Ouro era inevitável: “Na hora de deitar, bebi um trago bom de cachaça com umburana. Bebi por beber. Eu bem sabia que não adiantava” (GUIMARÃES, 2003, p.150). Ou seja, sua vida estava marcada de forma inexorável pela força sobrenatural representada na figura lendária da Mãe de Ouro. Assim, essa entidade seria a força motriz a transformar a vida de Joca, distanciando-o do mundo da racionalidade e, ao mesmo tempo, tornando-o um errante.

Joca sabia que tinha que seguir a vontade da Mãe de Ouro, pois o narrador mostra que

Quando os ataques pegaram a amiudar, deu de ficar calado, horas e horas. Não conversava mais, no larguinho do escritório, ele que, de primeiro, não saía de lá, depois da tarefa, contando uma prosa danada. Em casa também deixou de falar. Ficava perto da janela, olhando para longe. (GUIMARÃES, 2003, p.156).

A personagem transformou-se a partir da ação da Mãe de Ouro. Abandonou progressivamente hábitos e características pessoais, aproximando-se do isolamento e da solidão a que estaria destinado, já que “bem mais tarde, com o enfeitiçamento da Mãe de Ouro, Joca pegou a andar, feito judeu errante” (GUIMARÃES, 2003, p.162).

Além da lenda da Mãe de Ouro, o texto faz menção a outras lendas do folclore nacional, como a do Boitatá³⁴, do Curupira³⁵, do Saci³⁶ e da Mãe-d'água³⁷. Essas lendas, no entanto, não têm a profundidade da Mãe de Ouro, já que, enquanto personagens míticas, não têm propriamente ação em *Água funda*, são somente citadas pelo narrador, mas ajudam a documentar e, concomitantemente, a instituir uma visão sobre parte do acervo cultural e folclórico, de expressão regional e nacional.

O narrador compara Joca a um judeu. O texto dialoga com essa figura histórica, errante pelo mundo, sem possuir uma terra em que sinta familiaridade para se fixar. Sem raízes para permanecer na realidade humana, Joca torna-se um andejo, seguindo a vontade da Mãe de Ouro. A impossibilidade de ele se fixar no mundo dos homens, com Curiango, além da ação da Mãe de Ouro, encontra respaldo no fato de se originar de uma família de tropeiros, ou seja, tinha tendência à vida de viagem e desapego.

Consciente, Joca descreve o que sente e como a Mãe de Ouro o está transformando:

Não posso mais sentir nem pensar. Tudo se desmancha dentro de mim, e eu não sinto; feito um mardelazento, que perde os dedos, e está apodrecendo em vida e não sente nada. Aqui dentro, está vendo? Aqui dentro. Eu quero sentir tudo o que sentia: raiva, ciúme, desespero, ter vontade de brigar, como antigamente, e não tenho nada. Curiango vai e vem e não me importo. (GUIMARÃES, 2003, p.167-168).

Joca progressivamente perde o contato com a realidade.

O texto, portanto, faz referências a crenças e mitos recorrentes naquele universo cultural, retratando-o, documentando-o - a partir de um olhar discursivo - e, de certa maneira, instaurando um pensar reflexivo sobre o que pode fazer homens como os da narrativa apegarem-se de maneira incisiva a explicações sobrenaturais e se deixarem levar por esses mitos. A religiosidade e os mitos em *Água funda* são

³⁴ A título de breve citação, a lenda do Boitatá refere-se à proteção da natureza. Recebe variações em diferentes partes do Brasil. Uma delas se reporta à figura mágica da cobra que defende a natureza e pune quem a agride.

³⁵ O Curupira protege as plantas, os animais da floresta e pune seus agressores. É descrito como um menino de estatura baixa, cabelos da cor de fogo e pés com calcanhares voltados para frente - o que tende a confundir os caçadores.

³⁶ O Saci Pererê é um menino travesso e brincalhão, de uma perna só. Usa cachimbo e gorro vermelho.

³⁷ A lenda da Mãe-d'água reporta-se à sereia que enfeitiça os homens por ter a parte superior do corpo com o formato de uma linda e sedutora mulher, mas de intenções malignas e fatais.

parte de um discurso que ressalta o misticismo na representação idealizada do universo sociocultural caipira.

Ao recuperar um espaço concreto, o narrador não somente referencia e documenta esse ambiente, mas, pelo fato de o texto ser um discurso, o enunciador mobiliza tais mitos com uma intenção discursiva, que, como ressalta Albuquerque Júnior (2011), ajudam-no a instituir uma tradição e reconstróem discursivamente um *locus*, a partir do posicionamento axiológico daquele que pronuncia.

Percebe-se que o texto desperta reflexões sobre questões que não apresenta expressamente, mas que, de alguma maneira, provocam indagações, instigando estabelecimento de relações sobre o real, o mito, a realidade do mito, o possível, o verossímil, etc..

Outra explicação sobrenatural que povoa o romance e documenta a cultura telúrica é a praga lançada pelo homem que recrutava gente para trabalhar no sertão. Avisados por Mané Pão Doce de que se tratava de uma falsa oportunidade, Joca, Bugre, Santana, Antônio Olímpio, Pais, Luís Rosa, Bebianos e o cachorro Biguá vingaram-se desse homem e, por fim, o amarraram em uma corda e ele foi “jogado no banheiro, cheio de remédio de matar carrapato” (GUIMARÃES, 2003, p.130). Ferido, ao ir embora, roga praga em seus algozes dizendo:

— Maldita gente! Maldita a hora em que pus os pés neste lugar excomungado! Malditos! Que o meu sofrimento caia na cabeças desses desgraçados! Que morram de morte feia, sem ter ninguém que acuda! Que passem fome e sede e não achem quem tenha compaixão deles! Malditos! Chegou a espumar de ódio.
— Que desça o atraso aqui e nada mais vá por diante! (GUIMARÃES, 2003, p.130-131).

Assim, repercutem vozes que afirmam a crença nas pragas e no misticismo - característico do espaço sociocultural em questão. Essa praga parece ser, portanto, o elemento gerador do destino dessas personagens e se realiza na medida em que os atores têm suas vidas pontualmente marcadas por fatos trágicos, cumprindo, dessa forma, a maldição evocada pelo homem que dizia procurar trabalhador para o sertão.

Uma a uma, as personagens de *Água funda* sucumbem: Inácio Bugre morre picado por cobra, Antônio Olímpio mata a esposa e é preso, Bebianos morre em um acidente na usina, Pais sai de Olhos D'Água sem nada, Luís Rosa entrega-se à bebida, Joca vira errante, deixa Curiango e a filha à mercê. Até o cachorro Biguá, que latiu para o homem, foi atingido pela praga. Corroborando a influência do mítico,

do mágico e do sobrenatural no universo diegético, findadas as fatalidades, o narrador afirma que “agora que fechou a volta, a praga pode subir a serra, atrás de quem a rogou” (GUIMARÃES, 2003, p.238).

Outra credence ou costume expresso na inscrição romanesca de *Água funda* está na atitude de Curiango com relação ao convite que Joca lhe faz para seguir a Mãe de Ouro, como ele. Segundo o narrador, “Curiango não quis ir. Tinha dado à luz, naqueles dias, e ficou com medo. Diz que apanhar chuva no resguardo desmancha o sangue” (GUIMARÃES, 2003, p.225). O texto faz menção a cuidados que a mulher deve ter após dar à luz, dado o processo gestacional, mas, distanciado de razões científicas, porém envolvendo certos cuidados que a medicina geralmente prescreve, a ficção institui que *apanhar chuva no resguardo desmancha o sangue*. Assim, o universo diegético alerta para cuidados que devem ser observados, porém, justifica-os a partir de um ponto de vista sem fundamento científico.

A religiosidade expressa em *Água funda* também ajuda a edificar um retrato panorâmico - o qual é um construto discursivo - acerca do misticismo que ronda esse espaço sociocultural. A *diegesis* estrutura duas grandes tradições religiosas, fundadas no catolicismo - herança da colonização portuguesa - e em manifestações religiosas transmitidas por afrodescendentes, forçados a vir para o Brasil como escravos.

A inscrição de costumes vinculados ao catolicismo encontra-se em várias passagens da narrativa. Quando a escrava Joana dos Anjos, por exemplo, tenta pedir por seu marido a sinhá Carolina, esta vira as costas, frustrando a escrava, que diz “Sum Cristo!”. Sinhá Carolina, em seguida, responde “— Para sempre seja louvado!” (GUIMARÃES, 2003, p.22). Percebe-se ser inerente ao comportamento das personagens a referência a procedimentos ligados à religião católica. Assim, quando a escrava cita o nome de Cristo, sinhá Carolina responde com o instituído *para sempre seja louvado*.

Além disso, expressões coloquiais do narrador e de outras personagens fazem referência a costumes religiosos, expressos discursivamente, como em “Aquele morreu sem ter tempo de gritar ai! Jesus!” (GUIMARÃES, 2003, p.24). Ou seja, o discurso representa um grupo social com forte influência religiosa em seu cotidiano, em consonância com a intenção enunciativa.

A tradição de origem católica pode ser revelada em passagens da narrativa que mostram como as personagens são abertas à religiosidade. Ao descrever a missa, o narrador evidencia que essa atividade religiosa reuniu muita gente, pois diz:

A missa campal no morro foi uma beleza! O padre paramentado, lá em cima, aos pés do cruzeiro, abençoando o povo. Gente, assim, desde o sopé até o cume, roupas de todas as cores, gente de todo o jeito, parecia bem cupim micuim.

[...]

Nessa hora, o cálice brilhou como um sol, lá em cima. Era a elevação. Como se não pudesse suportar o brilho e o peso daquela hora sagrada, o povo abaixou a cabeça. Já viu quando o vento passa e abaixa o capim alto, florescido? Ficou tudo quieto na manhã milagrosa. A campainha tiniu, um som claro de ouro. (GUIMARÃES, 2003, p.115-116).

Nesse contexto sociocultural, a missa é um encontro religioso e social, para o qual as pessoas vão com as melhores roupas - Mariana foi com o vestido de seda ramada que ganhara de Joca - e com a sensação de que participarão de um espetáculo grandioso, já que o *brilho e o peso daquela hora sagrada* são grandes. Como são poucas as ocasiões em que o padre vai à roça celebrar, quando há missa, costuma haver grande aglomeração, pois todos querem participar solenemente da manhã em que o milagre da fé católica lhes é levado.

Preceitos religiosos são expressos, também, na descrição de hábitos quaresmais, conforme apontado pelo narrador:

Na quaresma, isto aqui fica morto. Pegam as violas e guardam num saco, pendurando na parede. Cobrem os quadros e os espelhos. Não saem nas noites de sexta-feira. Não saem para passear, bem entendido. Às sete horas da noite, reúne-se uma turma de homens, que rezam, enrolados em lençóis, de porta em porta. Onde param, traçam uma cruz. E rezam alto, cantado, o ofício dos mortos e a Excelência, que é uma reza tão forte, e de tanto respeito, que só se pode escutar em pé, ou de joelhos. É a recomenda das almas. (GUIMARÃES, 2003, p.153).

O narrador materializa o costume da quaresma, momento cercado de uma aura mística, que exige respeito por parte dos habitantes. Nesse tempo, não se festeja; quadros e espelhos são escondidos; as sextas-feiras são de resguardo e, sobretudo, de oração. É a marca peculiar desse *locus* sociocultural. Assim, a voz da religião vivenciada pelo povo presentifica-se no universo diegético com a inserção de crenças religiosas significativas a esse grupo.

No momento em que está desesperada com o comportamento de Joca, Curiango vai à capela fazer uma promessa a Santa Rita dos Impossíveis. Segundo ele,

Tinha andado bastante, então não? Oito quilômetros, de Olhos D'Água até a Vila, sem uma parada. Saiu, mal principiaram as estrelas a desmaiar no céu. Abriu a porta, olhou e calculou: quatro horas. E enfiou o pé no caminho. Ela e Deus, naquele estirão de estrada, cortando o mato. De vivente, só passarinho, assim, cantando na rama, e algum caxinguelê, barulhando, por trás dos pés de pente de macaco. Teve que esperar o zelador abrir a capela, às seis e pouco.

— Promessa, dona?

— É, sim, senhor.

Relanceou os olhos pela capelinha, de joelhos mesmo, com o terço de contas de capim passando e repassando entre os dedos. (GUIMARÃES, 2003, p.216).

O narrador mostra o esforço de Curiango para ir à capela rezar, a importância da religiosidade para ela e a esperança que a personagem nutre com essa atitude.

Além das manifestações ligadas ao catolicismo, há em *Água funda* expressões religiosas ligadas à tradição africana, evidenciadas quando a escrava Joana dos Anjos vai a um mundrungleiro do Alegre fazer uma mandinga contra sinhá Carolina, como mencionado. Da mesma forma, Joca procura Mariquinha Machado, que é “quatro paus num benzimento” (GUIMARÃES, 2003, p.88), pois achava que Curiango o tinha enfeitiçado. Segundo o narrador,

Sá Mariquinha benzeu Joca em cruz, três vezes, com um galho de arruda. Depois fez um patuá com a oração de São Jorge para ele. É assim a oração:

‘Deus adiante, paz na guia, me encomendo a Deus e à Virgem Maria, minha mãe, e aos doze apóstolos meus irmãos. Andarei, dia e noite, cercado com as armas de São Jorge. Não serei preso, nem meu sangue será derramado. Andarei livre, como andou Jesus Cristo, nove meses, no ventre da Virgem Maria. Meus inimigos terão olhos, não me verão; terão boca, não me falarão; terão braços, não me pegarão; terão pernas, não me alcançarão. Serei eu, João José (o Joca se chama João José), livre e guardado com as armas de São Jorge de todo o mal. Amém.’

Joca andou com a oração. Andou com galhos de arruda enfiados no chapéu de palha, mais de mês. (GUIMARÃES, 2003, p.88-89).

Verifica-se o ritual do benzimento e sua importância para a personagem e, igualmente, para os habitantes daquele espaço. Joca *anda com galhos de arruda enfiados no chapéu de palha* por bastante tempo, revelando, assim, a confiança e a fé que a personagem deposita nessa atitude e a importância do misticismo e da religiosidade para esse *corpus* social.

Uma vizinha sugere a Curiango que Joca está com um encosto: “algum espírito sem luz, que se achegou a ele” (GUIMARÃES, 2003, p.222). Com medo, mas, sobretudo desesperada, convence Joca, que “acabou indo assistir a uma sessão e deixou que fizessem passes nele, de tanto desespero” (Idem, p.223). A

inscrição textual revela, pois, costumes que constroem e pairam sobre uma tradição histórico-religiosa, retratando a cultura desse povo.

Benzimentos, mandingas, sessões, feitiços e passes documentam procedimentos de uma cultura religiosa - em parte, herdada da imigração africana e que ajudou a formar o sincretismo do povo brasileiro, como revelam estudos antropológicos de Holanda (1995) e Ribeiro (1999). A ficção, dessa forma, estreita os laços entre literatura e sociedade - apontados por Candido (2000) -, a partir de uma instituição discursiva, como ressalta Albuquerque Júnior (2011), podendo despertar, outrossim, reflexões sobre diversidade cultural, já que o multiculturalismo expresso em costumes religiosos inspirados na herança europeia e africana constitui o que Laraia (2009) metaforiza como a lente através da qual os homens veem o mundo.

Candido (2001) reforça que a religiosidade tem destaque no universo caipira, pois, por exemplo, segue-se obstinadamente o calendário religioso, deixando de trabalhar em determinadas datas, por respeito às crenças religiosas. Pesquisando a região rural de Bofete, município paulista, Candido (2001) constatou que não se trabalhava nos chamados dias de guarda, pois “se acredita que o trabalho pode causar prejuízo grave, devido ao desrespeito pela norma religiosa” (CANDIDO, 2001, p.113), o que reforça as relações entre literatura e sociedade.

Ao retratar manifestações religiosas diversas que existem no caipira, a narração estabelece uma tentativa de valorizar e idealizá-lo a partir da genealogia de sua religiosidade. Nesse sentido, o caipira deixa de ser visto como uma figura unicamente supersticiosa para ser concebido como um híbrido, já que engendra tradições místicas de procedência distinta - especialmente as européias e africanas.

Os valores que ajudam a documentar a cosmovisão e a identidade desse estrato social podem ser igualmente identificados na conversa que os tropeiros têm ao prepararem a janta. Nesse tempo, partilham fatos ocorridos na região, que acreditam ter ocorrido. Dito Messias, por exemplo, agachado preparando o cozido, diz que “quando bate porteira - comentou - a alma que está pagando o pecado, encostada no mourão, geme” (GUIMARÃES, 2003, p.102). Em seguida, estabelece-se o seguinte diálogo:

- llllllllh! Eu vi uma santa cruz e não foi longe daqui.
- Algum coitado que morreu matado.
- Então é esse que está aí na porteira, gemendo,
- A' Maria! Cruz, credo!

— Em nome do Pai, do Filho, e do Espírito Santo. — Benzeu-se o Antônio Olímpio. — Deus que o leve para bom lugar.
— Amém! (GUIMARÃES, 2003, p.102).

O grupo, ao escutar o ranger da porteira, acredita ser a alma de alguém assassinado. Fazem o sinal da cruz, pedem que Deus leve essa alma para bom lugar.

Antônio Olímpio narra ao grupo outro caso que testemunhou. O tropeiro conta que, ao voltar de uma festa na região dos Pilões, viu uma luz muito forte, transpassada pela imagem de dois homens, no ar, conduzindo uma rede de defunto. Em seguida, outra história passa a ser narrada, a do homem ruim que, morto, retorna ao mundo na obrigação de viver até que alguém lhe diga *Deus lhe pague!*. Quando isso ocorre, o homem se dilui e desaparece. O narrador mostra que os homens “ficaram contando histórias, até tarde” (GUIMARÃES, 2003, p.107).

Percebe-se que esses narradores, às vezes anônimos, partilham histórias e conhecimentos que podem, de alguma maneira, ensinar. Retoma-se, assim, a tradição da narração oral, que, através da narração de histórias pode ensinar, aconselhar e entreter, como mostra Benjamin (1994), já que os contadores de histórias de *Água funda* podem despertar reflexões sobre questões existenciais - como o bem e o mal, a vida e a morte.

Assim, o texto constitui um acervo que documenta - a partir de uma discursividade - costumes característicos de um tempo e de um espaço historicamente constituído, por meio da inserção de comportamentos recorrentes ao cotidiano ficcional, expressos, por exemplo, ao se tirar “fumo do jirau, para acochar” (GUIMARÃES, 2003, p.36), para fumar “num pito com canudo de palmo e meio” (Idem, p.37), usar carro de boi e de burro como meio de transporte de pessoas e cargas, dividir atividades laborativas por meio de mutirão, bater “roupa à beira do córrego” (Idem, p.86), além das mães de leite, como Mariquinha Machado, que amamentou Joca quando pequeno, as caçadas coletivas entre homens e animais, dentre outras.

A cultura, a representação da identidade, bem como a tentativa de institucionalizar a tradição caipira podem ser evidenciadas na rotatividade que houve em Olhos D'Água, com a saída de Joaquim Dias. O narrador mostra um comportamento recorrente nos trabalhadores rurais - homens rústicos -, que costumam resolver algumas demandas de maneira agressiva, tendo em vista que os

empregados surpreenderam e mataram um capataz mau; deram um *carreirão* noutro muito exigente, enfim, as personagens de *Água funda não dormem com desaforo*.

O mutirão³⁸ é uma característica do caipira, que o peculiariza sob o âmbito social, pois essa prática promove a integração entre trabalho e lazer, já que se trata de uma forma espontânea de cooperação laborativa com ar de festa. Candido (2001) ressalta que

Um velho caipira me contou que no mutirão não há obrigação para com as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem se serve o próximo; por isso, a ninguém é dado recusar auxílio pedido. Um outro, referindo-se o tempo de dantes, dizia que era o “tempo da caridade” - justamente por essa disposição universal de auxiliar na lavoura a que solicitasse. Ambos, todavia, se referiam sempre a auxílio de moradores do mesmo bairro - que era o limite da cooperação e dos deveres. (CANDIDO, 2001, p.89).

Como Joca conhece Curiango no mutirão dos Neto, a inscrição textual ajuda a revelar a cultura do grupo social. Segundo o narrador, para o mutirão

Era preciso fazer o roçado, arar e semear, antes da última lua de maio. Mataram a cabrita preta e as duas crias; mataram dois leitões carunchinhos; mataram uma redada inteira de frangos. Era numa quinta-feira e o mutirão ficou marcado para o fim de semana: sexta e sábado. (GUIMARÃES, 2003, p.81).

Assim, as personagens reúnem-se para ajudar a fazer o roçado, arar e semear. Concomitantemente ao trabalho, surge uma espécie de reunião festiva, já que as mulheres se agrupam para preparar a comida e à noite há conversas entremeadas por músicas de viola e danças.

Como o mutirão deve ser farto em alimentos, o narrador comenta que o do Chico do Aterro foi um desastre e não se repetiu, pois, como reitera Candido (2001), a falta de recursos para fazer a festa impede a convocação do mutirão. Para ele, “na sociedade caipira a sua manifestação mais importante é o mutirão” (CANDIDO, 2003, p.87), na medida em que revela a sociabilidade e a solidariedade do grupo social por meio de uma prática tradicional que os singulariza.

As formas de lazer do homem do campo são representadas em *Água funda*, através da inscrição do jogo de truco, do hábito social da bebida - que, por vezes, extrapola os limites da normalidade -, do encontro festivo em missas, festas de casamento e de batizado, festas juninas e suas atividades características, da

³⁸ O mutirão é uma mobilização coletiva para auxílio gratuito a outrem, especialmente entre trabalhadores do campo.

confeção do Judas, no sábado de Aleluia, das danças, como cana verde, fandango e catira, e músicas. A título de exemplificação, a que Vicente canta para Joca, sobre Curiango, cantarolando “*Não deixe do amor velho / Pelo novo que há de vir / Que o novo vai-se embora / E o velho vem a servir*” (GUIMARÃES, 2003, p.135). Há, ainda, a que Zé da Lucinda pontilha na viola: “*Sexta-feira faz um ano / Pois é / Que meu coração fechou, / Pois é / Quem morava dentro dele, / Pois é / Tirou a chave e carregou. / Assim que é*” (Idem, p.172,173), e a que violeiros cantam, dedilhando na viola: “*Ai moreninha, / Moreninha, meu amor! / Na roda do seu cabelo / Corre água e nasce flor. / Ai moreninha, / Moreninha, meu amor!*” (Idem, p.85). E a que Quinzinho canta na festa de São João: “*Eu plantei o roxo n’água / E o azul na beiradinha. / Quem quiser fique com roxo, / que o azul é planta minha*” (Idem, p.156).

São representadas, ainda, declamações, como os versos que Choquinha diz a Mariquinha Machado pedindo esmola: “*Me dá um pão de sabão / Vou lavar minha roupinha / Pra acompanhar a procissão*” (GUIMARÃES, 2003, p.136). Mariquinha Machado dá um prato de comida, pelo qual Choquinha agradece nos seguintes versos: “*Deus lhe pague / Deus lhe ajude! / Deus lhe dê / Vida e saúde*” (Idem, 136). Da mesma forma, jogadores de truco, antecipando o descarte de cartas que pode finalizar o jogo, declamam, cantando: “*Carrapato é bicho feio, / Tem cabelo até no joêio! / Mosquito não leva freio! / Truco na vasa do meio! / diga porque não quer! / Truco, pixote! / Truco!*” (Idem, p.111).

Ao ressaltar as expressões de lazer, o discurso engendrado pelo narrador de *Água funda* concorre para estabelecer outro traço idealizado da cultura e da identidade caipira: a alegria e a sociabilidade.

O registro de formas de lazer na inscrição literária reforça a importância das relações sociais no âmbito do universo caipira. Nessa acepção, “o lazer era parte integrante da cultura caipira; condição sem a qual não se caracterizava, não devendo, portanto, ser *julgado* no terreno ético, isto é, ser *condenado* ou *desculpado*, segundo é costume” (CANDIDO, 2001, p.113). Candido (2001) ressalta que a constituição e a importância do lazer na vida do caipira têm antecedentes históricos e, por isso, deve ser concebido como parte de sua cultura, não devendo ser, segundo o crítico, motivo de condenação ou julgamento alheio, pois, como afirma Laraia (2009), a cultura é o colorido que dá vida aos povos.

Como a identidade refere-se aos símbolos e significados que peculiarizam determinada parcela da sociedade, as músicas descritas ajudam a revelar

culturalmente a identidade do grupo social em questão, como ressalta Thompson (1995). Quando Choquinha pede, em versos, dinheiro para acompanhar a procissão com roupas limpas, há a revelação de um discurso que intenta apresentar um grupo social que se identifica com a religiosidade e procura ir às atividades religiosas vestido cerimoniosamente.

A presença em procissões, portanto, tem sentido e pode constituir signo revelador do grupo social em questão, o que corrobora a concepção estrutural de cultura de Thompson (1995), segundo a qual a identidade se edifica a partir do contexto em que os indivíduos estão inseridos. Assim, *Água funda* pode ser considerada uma crônica de costumes do homem do campo, revelando amplamente o espaço valeparaibano, habitado pelo caipira.

Os hábitos alimentares são igualmente representados textualmente. Bebiano, por exemplo, ao falar com Maria sobre a possibilidade de ser foguista, no lugar de Joca, come a comida que a esposa traz na marmita. O narrador diz que “ele contou a história inteira, sentado nos dormentes, do lado de fora da usina, comendo com a colher o feijão mulatinho, amassado com angu, quixerinha cozida, carne de porco e couve picada” (GUIMARÃES, 2003, p.186). Da mesma maneira, estabelece-se um paralelo entre o ritmo de trabalho e a alimentação dos funcionários da usina, quando o narrador diz que o chefe, chamado de velho, “comia de colher com os camaradas” (Idem, p.71). Em seguida, diz:

Sabe como é a comida aqui: às quatro horas da manhã, antes de pegar no serviço, café preto com farofa de ovo. Às nove o almoço. Quem começa cedo tem fome cedo. A comida é de sustância: virado de feijão com torresmo e couve. Paçoca de carne-seca. Outras vezes, arroz com palmito, orelha de porco no feijão. Abóbora, angu, inhame, cará de árvore, manganito... Gente da cidade não gosta disso. Mas quem é que agüenta, dos da cidade, puxar guatambu no eito, das quatro às quatro? (GUIMARÃES, 2003, p.71).

Quando Curiango visita Joca na Santa Casa, leva-lhe queijo mineiro para comer com goiabada. Nas festas juninas, entremeando as brincadeiras, bebe-se quentão. São documentadas, também, frutas e outras comidas características da região, que Inácio Bugre levava a Gertrudes. Segundo o narrador, ele

Despejava o uru de palha trançada no aventalzinho dela. Joás vermelhos rolavam, uns por cima dos outros, como coisa viva se atropelando. Trazia balaio de jabuticabas. Trazia galos da serra em gaiolas de taquara e arame fino. Trazia latinhas com lambaris de rabo prateado. E cada cesta de pêssego maduro! Cada espiga de milho verde! Cada melancia!... (GUIMARÃES, 2003, p.30).

Além disso, o narrador mostra que, quando sinhazinha Gertrudes deixou o colégio, “era tempo de manga e de pêssago, e jabuticaba temporã estava pretejando no galho. Guabiroba e Maria-pretinha havia de colher jacá” (GUIMARÃES, 2003, p.28).

Para Candido (2001), a alimentação ajuda a explicar o comportamento dos grupos sociais, pois revela as relações que a coletividade mantém com o meio. Portanto, “os meios de subsistência de um grupo não podem ser compreendidos separadamente do conjunto das ‘relações sociais’” (CANDIDO, 2001, p.35). Nesse sentido, a descriminação dos hábitos alimentares do universo diegético em questão ajuda a corroborar a hipótese de que o homem valeparaibano é simples, rústico e ligado à experimentação da natureza, já que as personagens optam por uma alimentação básica, sem refinamento e voltada à satisfação da fome. É por isso que se come *feijão amassado com angu* ou *virado de feijão com torresmo e couve*, para alimentar com rapidez e praticidade, já que se sacia a fome com ingredientes inerentes à simplicidade do cotidiano. Assim, percebe-se que os hábitos alimentares ajudam a construir e a identificar culturalmente um grupo social.

Água funda apresenta outros costumes que ajudam a construir e revelam a identidade dessa comunidade diegética, a partir de um construto discursivo. Curiango, em dificuldades na hora do parto, é levada por Nhá Chica, a parteira, a vestir uma roupa de Joca para, de acordo com a simpatia, facilitar o nascimento da criança. Segundo o narrador, além de rezar a Nossa Senhora do Parto,

Fizeram Curiango se ajoelhar na cama. Estava que não podia consigo. Puseram um paletó e um chapéu do Joca, na cabeça e nas costas dela. É a simpatia. E então ela rezou:

Valei-me, minha Santa Margarida!

Não estou prenha nem parida! (GUIMARÃES, 2003, p.160).

Como o texto representa amplamente os costumes socioculturais de um *corpus* específico, essa configuração inclui a descrição do vestuário. Além das vestimentas de sinhá Carolina já descritas - representante do estrato rico e influente dessa comunidade ficcional -, a partir da figura de Curiango, são apresentadas as roupas usadas pela camada pobre da população que vivia nas proximidades de Olhos D'Água. O narrador mostra que Curiango vestiu-se com as melhores roupas para ir ao hospital visitar Joca. Segundo ele,

Tirou o vestido verde da mala, cheirando a alfazema, e vestiu. Olhou no caco de espelho na hora de fazer as tranças. Botou passador de pedrinhas no cabelo. Botou o broche que tinha comprado na lojinha do Zé Turco, prendendo o decote do vestido. (GUIMARÃES, 2003, p.231-232).

No hospital, a personagem explicita o tratamento que recebe da moça da portaria. Curiango chega cedo ao hospital e tem que esperar a hora de visitas da sala geral, uma espécie de enfermaria. Vê pessoas, mais bem vestidas, não esperarem e, ao chegar a hora de ver Joca, a moça da portaria percebe que ele teve alta e já foi embora, ou seja, Curiango esperou desnecessariamente e julga que isso ocorreu devido à aparência simples, pois diz:

Agora gente mal vestida. “Como eu.” Vestidos de chita, de lona, de fazenda barata, rala, como peneira. Calçado com meia sola, Alpercatas de sete mil réis o par. Alpercatas pretas, cambaias. Sapatos ordinários, de vareta dura, apertando no dedinho. Pés mal-acostumados ao calçado. (GUIMARÃES, 2003, p.229).

Segundo Curiango, pessoas vestidas de modo simples, como ela, estão à margem do processo social, sendo vítimas de exclusão ou abandono por parte da rede pública de saúde - o que documenta, também, o subdesenvolvimento do país, pois, considerando-se que Joca deixa o hospital sem tratamento compatível a seu problema, evidencia-se o descaso com pessoas pobres como as personagens.

Nesse sentido, a literatura revela regiões subdesenvolvidas, em que há ausência de recursos que garantam a integridade de acesso a direitos essenciais do ser humano. Isso corrobora as afirmações de Candido (1989) sobre a relação entre literatura e subdesenvolvimento do país, pois reforça que o regionalismo, ao documentar a realidade brasileira, consolidou-se como um movimento estético importante na história da literatura brasileira. Outrossim, afirma ser necessário ultrapassar essa fase para alcançar uma literatura madura, ainda que os limites da literatura sejam definidos por ela própria, como lembra o crítico.

Retornando à reflexão de Curiango sobre o tratamento que recebe do hospital, percebe-se que as observações da personagem ajudam o interlocutor a depreender e a construir a identidade das personagens de *Água funda*. Curiango sente-se excluída ou mal acolhida pelos funcionários do hospital por ser pobre, ainda que tenha vestido sua melhor roupa para visitar Joca. Assim, ao demarcar posicionamentos axiológicos de Curiango e da moça da portaria, o romance denuncia situações de marginalização social, pois nele ecoam vozes que documentam o plurilinguismo, na medida em que, como afirma Bakhtin (2010), os

enunciados construídos pelos sujeitos são constitutivamente ideológicos e revelam vozes sociais em circulação na sociedade. Dessa forma, o comportamento de Curiango e da moça da portaria mostram a interação ou o embate entre vozes sociais com intenções diferenciadas, como em uma arena.

Outra crítica social que pode ser construída a partir de *Água funda* refere-se à marginalização da figura feminina. Além de a infidelidade masculina ser justificada e ter certa permissão para ocorrer - diferentemente da feminina, já que Cecília é morta porque o marido suspeita de sua traição -, Quininha, querendo saber se Luís Rosa intentava vingar-se de Joca - que o agredira -, é tratada de maneira rude e autoritária pelo esposo, que lhe diz: “— Não se intrometa. Isso não é coisa para mulher” (GUIMARÃES, 2003, p.182). Assim, evidenciam-se comportamentos recorrentes a um universo e uma tradição predominantemente machista, que desvaloriza a voz feminina. Isso reforça o plurilinguismo romanesco, pois há vozes sociais representantes de posicionamentos sociais distintos, como, nesse caso, as provenientes do discurso masculino e do feminino.

As expressões identitárias de *Água funda* podem ser evidenciadas, também, no comportamento de sinhá Carolina diante do temporal, ocorrido na noite em que o filho do dono da fazenda do Limoeiro veio para Olhos D'Água. Para amenizar os efeitos do temporal, a personagem toma duas medidas: queima palha benta e defuma a casa.

A partir do estabelecimento discursivo, essa passagem revela costumes antigos, especialmente ligados à tradição do campo, construídos coletivamente, o que favorece a consolidação e a institucionalização de uma tradição, de acordo com Albuquerque Júnior (2011). Nesse sentido, o texto aponta para uma cultura e um espaço concreto amparado em escolhas enunciativas. Essas revelações retomam ficcionalmente aspectos de uma cultura popular e mística, acentuando, assim, as ligações entre literatura e sociedade.

Apresenta-se, também, a hospitalidade como traço característico do brasileiro de maneira geral, já que, segundo Holanda (1995), o homem cordial³⁹ é

³⁹ A cordialidade em Holanda (1995) não aponta para polidez ou submissão, mas, devido a padrões patriarcais e rurais formadores da sociedade brasileira, no homem cortês há a prevalência de atitudes pessoais nas relações com o Estado, que deveriam ser de caráter impessoal. A personalidade familiar ultrapassa as barreiras domésticas e atinge o Estado, que deixa de ser imparcial e disciplinado. Na cordialidade permanece a ideia de que o rigor do rito afrouxa e humaniza-se - herança das raízes coloniais brasileiras.

avesso à impessoalidade das relações - inclusive das que naturalmente exigem impessoalismo, como, por exemplo, o tratamento às questões públicas que não poderiam ser familiarizadas. No povo brasileiro, a cordialidade é fruto da formação histórica híbrida a partir de três pilares étnicos - o branco, o índio e o negro -, que, ao se mesclarem, favoreceram o surgimento de um espaço mesclado e singular.

Ao dizer “o moço chegou e bateu no portão. ‘Ó de casa!’ ‘Ó de fora! Apeie e entre!’ Entrou. Contou a história da moda dele” (GUIMARÃES, 2003, p.53), o narrador evidencia a hospitalidade de se receber um visitante, própria do homem cordial, que busca se distanciar de relações pautadas por impessoalidade. Textualmente isso se constrói no momento em que sinhá Carolina convida o desconhecido para apeiar o cavalo e entrar em sua casa, sem conhecer suas reais intenções. Tal comportamento pode revelar o costume de bem receber visitas ou mesmo desconhecidos, que, no universo diegético, pode ser uma herança de gerações anteriores, aprendida com os pais, e, ao mesmo tempo, uma tradição institucionalizada pelo comportamento coletivo, estabelecida a partir da formação histórica. Assim, a hospitalidade é apresentada como outro traço característico da cultura e da identidade caipira, a partir das escolhas discursivas do narrador.

Candido (2001) reforça que, quanto ao modo de vida caipira, os homens costumam ser valentes e irascíveis, “mas prontos à hospitalidade desde que não surgissem *dúvidas*” (CANDIDO, 2001, p.52). Reforça-se, portanto, que o universo diegético agrega personagens rudes, simples, valentes e de costumeira hospitalidade, deixando a impressão de um espaço familiar, estreitando, assim, a identificação de uma representação atrelada à realidade. Como o espaço pode ajudar a traduzir os valores da sociedade, a literatura, por representar determinada realidade, concorre para apresentar a cosmovisão desse estrato social - daí as relações entre literatura e sociedade.

A identidade rural valeparaibana é construída pelo narrador - a partir de uma intenção discursiva - na medida em que os fatos da narrativa são apresentados. Por exemplo, quando o narrador diz que Joca e Curiango, após o casamento, ficam

- [...] horas inteiras, como duas crianças, conversando bobagens:
- Eu gosto de beber água de moringa nova - dizia Curiango.
- E eu de beber em caneca de barro.
- Eu também. Gosto de beber água da chuva, que cai do telhado.
- Que mais?
- Gosto de cheiro de terra molhada, quando começa a chover...
- Que mais?

— ...de cheiro de fósforo, na hora que queima. De cheiro de gasolina... (GUIMARÃES, 2003, p.154).

Reforça-se que o homem do universo diegético é simples, rústico, mais espiritual que materialista, ligado à natureza, ao empirismo e distante do cientificismo. As personagens retomam constantemente experiências cotidianas e sensoriais - o que ajuda a identificar seus perfis. Joca e Curiango, por serem pobres, agem de acordo com as expectativas da sociedade da qual se originam e que integram. Gostam de água de moringa, de caneca de barro, da água da chuva, do cheiro da terra molhada ou de fósforo queimado, enfim, a narrativa constrói personagens que se aproximam daquela região, reapresentando-os com verossimilhança.

Portanto, o universo ficcional em questão faz referência, a partir de um estabelecimento discursivo, a costumes oriundos de uma cultura concreta, como o uso do carro de boi; a inflexibilidade da palavra que, uma vez proferida, não pode, sob ponto de honra, ser alterada; o hábito do fumo de picado para pito e o preparo do fumo em jirau; as tropas de mulas e os tropeiros; a solidariedade do mutirão; as comidas, as festas e danças típicas, a religiosidade, os mitos, os remédios, o parto, etc.. Enfim, há referências que dialogam e remetem a uma cultura historicamente situada, além de expor costumes periféricos, distintos da cultura dita central.

Como se trata de um construto discursivo, o narrador de *Água funda* representa a realidade a partir de recortes nela inspirados, os quais foram escolhidos intencionalmente e recriados, em consonância com o projeto ideológico do enunciador.

3.2.6 Olhos D'Água *versus* Companhia: espaço e tempo

Como considera Bakhtin (1988), as marcas de cronotopia são preponderantes à análise romanesca, já que por elas transitam os nós do enredo. No universo diegético, alterações ocorridas no espaço são reveladas à medida que o tempo transcorre. Nesse sentido, o tempo transforma o cenário de Olhos D'Água, que deixa de ser fazenda para se transformar em empresa, dentro do projeto

empresarial de ordem capitalista. Ao expor essas alterações, *cronos* revela *topos* e, ao mesmo tempo, *topos* é testemunha da passagem cronológica.

O transcorrer do tempo aponta, sobretudo, às mudanças ocorridas no âmbito social, envolvendo, especialmente, a vida de sinhá Carolina e de Joca, personagens principais dessa narrativa. Na medida que o tempo passa, esses atores transformam e descaracterizam-se. Assim, o tempo evidencia as marcas de loucura e de abandono que essas figuras ficcionais vivem, apresentando-as. Portanto, no romance em questão, espaço e tempo estão intimamente ligados à significação da narrativa, de acordo com a teoria bakhtiniana.

Água funda também documenta alterações que ocorreram em Olhos D'Água, estabelecendo a polarização entre dois tempos distintos quanto à narrativa - o tempo em que a fazenda era propriedade de sinhá Carolina e o tempo em que Olhos D'Água passa a ser uma usina de açúcar. Nessa época, várias mudanças são textualmente evidenciadas.

Ao mostrar que o fantasma de seu Jovino, pai de sinhá Carolina, aparece na estrada nova - agora, no tempo da narração, chamada de avenida, “por causa do correr de casas com jardim que a Companhia mandou fazer” (GUIMARÃES, 2003, p.36), o narrador evidencia transformações processadas no espaço diegético entre o tempo da narração e o da narrativa. Antecipando questões a serem narradas, como é próprio da oralidade, o enunciador mistura esses dois tempos distintos, ainda que inicialmente tenha proposto narrar linearmente.

É por meio da narrativa em segundo nível sobre seu Jovino que o narrador apresenta alterações ocorridas na região, no momento em que o espaço diegético progressivamente se distancia do modelo escravocrata e se aproxima da sociedade de caráter industrial. Pode-se verificar isso, também, quando o narrador afirma que, com o casamento de sinhá Carolina, “os velhos tinham-se mudado para a casa de portas verdes, onde hoje é armazém, no começo da estrada que vai para a vila” (GUIMARÃES, 2003, p.37). A casa de outrora se transforma em ponto de comércio formal que, gradativamente, tende a substituir o escambo, ou seja, a troca de produtos entre moradores. Desvinculada do padrão monetário, a informalidade da troca é substituída pela venda que objetiva o lucro. Essa reflexão pode ser abstraída do texto.

Essa micronarrativa apresenta, ainda, outras transformações processadas no universo diegético. Em conversas cotidianas, siá Maria trata de vários assuntos.

Como representante de uma geração que vivenciou a escravidão, a alforria é tema dessas conversas - ou seja, institui-se a polarização entre o tempo da escravidão e a atual situação dos negros livres -, bem como a nova ordem que o progresso instaurou na região. Miro - irmão de sinhá Carolina -, por exemplo, vende a herança do pai para pôr uma linha de carros da região de Olhos D'Água ao Pedrão, outro povoado do universo textual, inaugurando um novo meio de transporte nas redondezas. Reforça-se, portanto, que a literatura ajuda a documentar um espaço historicamente constituído, revelando ficcionalmente características dominantes desse espaço, a partir da visão axiológica do enunciador.

Com a saída de sinhá Carolina da fazenda Olhos D'Água, finaliza-se o tempo histórico da escravidão - do qual ela era representante - e inicia-se o tempo da indústria e do cooperativismo, que se instituem como alternativas e marcas características de novos tempos. A Companhia processou várias mudanças em Olhos D'Água:

O curral que era feito de arame farpado ficou cercado de muro de tijolos, com dois metros de altura. Lá dentro fizeram um galpão coberto de telha vã para guardar as buracas e os jacás.
O velho experimentou plantar cana-bambu no morro, para resistir à geada. Deu certo. Mudou a internada para o lado de lá, depois da segunda curva da estrada do Limoeiro, e começou a fazer cruzamentos com gado de raça, para conseguir mais leite. Ali onde é o chiqueirão, mandou cimentar o chão, deixando um caminho de cimento, também, que ia dar no ribeirão. Cercou tudo e mandou cobrir com tábuas. Passando a baixada, era a plantação de milho e fumo, só para o gasto. Comprou máquina de debulhar e descaroçar. Trouxe porcos Duroc-Jersey e Carunchinho para criação. Mandou cultivar inhame do Japão para dar à porcada. Não parava. (GUIMARÃES, 2003, p.68-69).

A instalação de procedimentos e técnicas sistematizadas com relação ao trabalho do campo comprova a chegada desses novos tempos. Introduziu-se, por exemplo, o cultivo de cana-bambu para resistir à geada, além de iniciarem cruzamentos com gado de raça, vislumbrando maior produção de leite. Tais mudanças mostram que o alcance tecnológico desvinculou o destino da fazenda e de seus trabalhadores de práticas calcadas na tradição de antepassados. Nesse sentido, a forma de cultivo da terra e o trato com o gado distanciaram-se da cultura tradicional, com o objetivo de agregar profissionalismo ao trabalho rural, por meio da absorção de técnicas ligadas à industrialização e à aproximação com descobertas científicas.

Outras transformações processaram-se em Olhos D'Água com o propósito de equiparar a fazenda a níveis de excelência. O narrador reconhece que sinhá Carolina havia cuidado com esmero dessas terras, pois “a fazenda estava embelezada e viçosa, como planta depois da chuva. Sinhá foi a chuva” (GUIMARÃES, 2003, p.67), mas era preciso adequar as instalações. Para tanto, foram feitas mudanças com o intuito de otimizar a produtividade, tendo em vista que “veio um moço da cidade e, nas terras abandonadas, terra safada, que não servia mais para cultivo, mandou plantar eucaliptos. Distância de dois metros um do outro. Pegou toda essa zona sem plantio” (GUIMARÃES, 2003, p.70).

Além disso, a Companhia introduziu espécies próprias de outras regiões, promovendo, inclusive, a inserção de plantas originárias de outros países, como se verifica a seguir:

E, por último, quando pensavam que ia descansar, mandou roçar o mato, por trás do terreirão da casa grande, e fazer um campo de sementes. Um dia, já com tudo cercado, apareceu uma tabuleta no barracão: “HORTO FLORESTAL DE OLHOS D'ÁGUA.” Ali plantou-se de tudo: maçãs da Califórnia, laranja-pêra do Rio, castanha do Pará, ameixa do Japão, seringueiras do Amazonas, pêras da Argentina, framboesas nem sei de onde, rosas da Holanda, tinhorões e avencas colhidas em faces noruegas. (GUIMARÃES, 2003, p.69).

Dessa maneira, a Companhia concorreu para modificar a tipificação da fauna e da flora locais, através da internacionalização na experimentação de sementes, na profissionalização do plantio, favorecendo, assim, trocas culturais por meio da alternância da vegetação característica da região, com a apresentação de novas espécies.

As mudanças processaram-se, também, no âmbito das relações humanas, pois os representantes da Companhia trouxeram um discurso vinculado ao respeito ao outro e ao diálogo. Os camaradas⁴⁰, na realidade, surpreenderam-se ao serem tratados, aparentemente, com respeito e em pé de igualdade aos patrões. Esse discurso teve aderência entre os funcionários, já que sinhá Carolina, proprietária anterior, como representante de um universo escravocrata, desconsiderava a opinião e as formas de expressão de seus subalternos.

A partir do momento em que os novos padrões dizem-se favoráveis a uma relação aberta com os funcionários, estes se sentem valorizados enquanto pessoas. O narrador, retomando temas universais, chega a dizer: “Porque - guarde isso! -

⁴⁰ O termo camarada é utilizado no romance para designar trabalhadores de propriedade rural.

porque o homem, por mais ignorante que seja, por mais cego, por mais bruto, gosta de ser tratado como gente” (GUIMARÃES, 2003, p.68).

Essa observação mostra que os camaradas, como qualquer minoria, eram incisivamente excluídos do processo de valoração social, a ponto de não se considerarem pessoas; apenas gostariam de ser tratados como tais. Isso comprova que um engano da civilização foi o de fazer crer que as desigualdades são naturais, ao passo que são historicamente construídas para favorecer interesses dominantes, ou seja, as diferenças são produtos da ação humana para atender interesses de grupos específicos, subjugando outros.

Embora o espaço de Olhos D'Água tenha mudado, dadas as alterações empreendidas pela Companhia, permaneceram as noções de trabalho, pautadas por processos autoritários e injustos, que, de certa forma, perpetuaram a relação de escravidão, ainda que de forma velada. A princípio, quando a fazenda era propriedade de sinhá Carolina, os trabalhadores sentiam-se naturalmente subjugados, devido à condição de escravos. *A posteriori*, os proprietários da usina vêm com o discurso de comunhão com os empregados, mas essa fala, na realidade, escamoteia as relações de trabalho, já que a exploração da mão de obra ocorre de maneira dissimulada e, dessa forma, é ultrajante e perversa, pois engana o outro, fazendo-o crer que é respeitado quando, na realidade, a intenção é oposta.

A morte de Bebiano, devido à falta de segurança no local de trabalho, ajuda a documentar as reais intenções da usina. Da mesma forma, ao se dirigir aos funcionários, chamando-os de *amigos*, os comandantes da Companhia intentam fazê-los crer que são iguais para, mais tarde, manipulá-los segundo as demandas igualmente exploratórias da industrialização, já que o narrador afirma que:

O velho ia em pessoa ver como estavam trabalhando. Arranjava um chapéu de palha, arregaçava as calças de casimira, tirava o paletó, e lá ia.
— Vamos, moçada! Pra frente com isso! (GUIMARÃES, 2003, p.71).

O discurso de igualdade e de cooperação pode dissimular intenções exploratórias não explícitas, pois os patrões da indústria estimulam a produção, voltam-se ao lucro, desprezando as relações humanas. A fala do velho, na realidade, pode indicar nas entrelinhas *Vamos, moçada! Pra frente com o trabalho porque tempo é dinheiro!*

A fala inicial de igualdade, cooperativismo e diálogo entre patrões e empregados, na realidade, escamoteia a exploração da mão de obra, pois a jornada

de trabalho era extensa e intensa, como mostra o narrador ao indagar “mas quem é que agüenta, dos da cidade, puxar guatambu no eito, das quatro às quatro?” (GUIMARÃES, 2003, p.71).

Dessa maneira, percebe-se que a prática se distanciava da teoria proposta pelos administradores aos funcionários, que, encantados com palavras dissimuladas, não percebiam os reais propósitos do comando da usina, já que trabalhavam cerca de doze horas por dia e achavam que a empresa estava ao lado deles. Assim, ao tratar das relações de trabalho, o texto agrega uma crítica implícita à sociedade, especialmente aos que têm o poder de decisão e de governo em suas mãos. Portanto, por meio de discursos dúbios, que aparentemente apontam para uma direção quando, na realidade, indicam o contrário, *Água funda* denuncia relações de trabalho no campo, ao revelá-las, a partir da focalização narradora.

Constantemente mesclando o tempo da narrativa com o da narração, o enunciador apresenta outras alterações no âmbito contextual que ajudam o interlocutor a compor o cenário de dois tempos distintos de uma mesma região, por meio da apresentação dos meios dos transportes que caracterizam o universo diegético. No tempo da narrativa, havia as caranguejolas ou caçambas puxadas a burro, desconfortáveis devido ao solavanco dos animais. Faziam parte do que Miro, o proprietário, chamou de Linha Regular de Transportes. Hoje, no tempo da narração, há as jardineiras, espécie de ônibus aberto, de propriedade do Zé Luiz. Quando implantou esse sistema de transporte, foi recebido com estranheza pela população, que, no entanto, logo se acostumou à novidade.

Candido (2001) reforça que

[...] a cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. (CANDIDO, 2001, p.107).

Dessa maneira, percebe-se que o progresso tende a influenciar a cultura telúrica caipira, como ressaltam Candido (2001) e Orione (1996), pois ela sobrevive com a perpetuação dos valores e do modo de vida que o caracteriza, deixando progressivamente de existir diante das alterações que o progresso pode instituir. Segundo esse pensamento, *Água funda* anuncia ou antecipa a morte gradativa, mas circunstancial, da cultura caipira.

Assim, as relações cronotópicas mostram que, no tempo em que Olhos D'Água está vinculada ao projeto da aristocracia feudal - representado por sinhá Carolina -, o narrador apresenta uma visão negativa da elite escravocrata, já que a proprietária da fazenda é arrogante, solitária e infeliz. Quando Olhos D'Água se transforma em usina açucareira - com outra constituição social e cultural -, as personagens, sobretudo o narrador, trazem uma visão romantizada e idealizada da cultura e da identidade caipira, ainda que em vias de extinção ou perpassada de tragicidade, pois prepondera um olhar enunciador idílico.

3.2.7 Diálogos interdiscursivos

Outra linha de análise a que *Água funda* pode remeter é o diálogo com outros textos literários e folclóricos. Sob esse enfoque, a apresentação inicial de sinhá Carolina dialoga com o padrão feminino ligado às produções românticas, especialmente com *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. Sinhá Carolina tem uma rasa abordagem física, diferentemente da descrição pormenorizada da outra Carolina, a de Macedo. Fisicamente, sinhá Carolina é descrita como “uma lindeza de encher os olhos” (GUIMARÃES, 2003, p.17). O narrador ressalta que ela “foi a moça mais bonita destas redondezas. E foi a mulher mais respeitada, apesar de ser dura de coração, até que o dia em que o coração dela amoleceu...” (GUIMARÃES, 2003, p.56). O leitor pode concebê-la, contudo, com maior amplitude a partir da apresentação psicológica que o processo enunciativo institui, pois ela não é somente bonita, mas alegre como o arrozal depois da chuva.

Sinhá Carolina é, a princípio, uma personagem que dialoga com a heroína das produções românticas, pois é uma mulher bonita, rica, feliz e desejosa de viver um amor verdadeiro e eterno. Após a decepção amorosa, retrai seus sentimentos e passa a se impor pela soberba, truculência e autoritarismo, distanciando-se, assim, da estética romântica, cujas protagonistas se aproximam dos mais elevados padrões morais e éticos.

Como próprio do Romantismo, sinhá Carolina casa-se por amor, mesmo contra a vontade de seus pais, mas vive um casamento infeliz. Isso concorre para endurecer o coração da personagem, que, em silêncio, sofre. Envergonhada e infeliz, torna-se soberba e arrogante, em consonância com as características do estrato social a que pertence. Nesse aspecto, Sinhá Carolina destoa do perfil feminino das produções românticas, em que a heroína não se deixa levar por sentimentos subalternos e mantém, ainda que vivencie momentos de extrema dor e sofrimento, perseverança e proximidade com os bons valores. Diante da tristeza, sinhá Carolina sedimenta-se como uma personagem anti-romântica. O romantismo de *Água funda* volta-se, dessa forma, à representação idílica do caipira, idealizado pelo narrador.

A protagonista de *A moreninha* (1844), próximo ao desfecho da narrativa, chega a renunciar ao amor de Augusto, para ele continuar fiel a um amor de infância. Isso indica que a heroína do Romantismo não deve renunciar aos valores morais e éticos, em nenhum momento, por mais que sofra. Nesse sentido, sinhá Carolina é mais humana que a personagem de Macedo, já que não é próprio do ser humano manter ininterruptamente perseverança e valores altruístas. Assim, enquanto criação ficcional, sinhá Carolina é mais bem resolvida que a Carolina de Macedo, pois mais verossimilhante.

Sinhá Carolina pode aproximar-se, também, de outra personagem romântica, Aurélia, protagonista de *Senhora* (1875), da obra alencariana. A personagem de *Água funda* distancia-se do marido ao passar semanas na casa da irmã Maria Isabel, quando, na realidade, sofre por amor, como Aurélia ao rejeitar o marido Seixas. Sinhá Carolina, no entanto, é incisivamente marcada pela desilusão amorosa, que seus sentimentos embrutece, a ponto de não conseguir transpassar o sofrimento e alcançar a redenção de um final feliz, como Aurélia.

Como o enunciado “espera sempre uma compreensão responsiva ativa, constrói-se para uma resposta, seja ela uma concordância ou uma refutação” (FIORIN, 2008, p.32), é possível dizer que há em *Água funda* relações dialógicas a partir de posicionamentos axiológicos assumidos pelas personagens - como a cosmovisão de sinhá Carolina ou de Maria Isabel sobre os negros -, assim como a partir de discursos provenientes de estéticas anteriores. Esse é o caso das relações que podem ser estabelecidas entre sinhá Carolina e personagens de movimentos estéticos anteriores - como apontado -, já que os diálogos se infindam na cadeia de

comunicação, pois um enunciado pode incorporar vozes de outros, replicando discursos sociais, uma vez que o indivíduo se constitui discursivamente em relação ao outro.

Gertrudes, filha de sinhá Carolina, igualmente pode dialogar com as mulheres da estética romântica, pois tem estreito vínculo com a natureza, conota alegria, espontaneidade e leveza, além de ter o brilho da vida nos olhos. Para mostrar o florescimento da mulher na personagem, o narrador faz o seguinte apontamento:

Sinhazinha estava de vez e floresceu, assim como os pessegueiros florescem antes de dar fruta. Ficou linda, linda, que era ver, mal comparando, uma santa. Somente que, em vez de trazer o resplendor em volta da cabeça, trazia dentro dos olhos. (GUIMARÃES, 2003, p.29).

Gertrudes floresceu como o pessegueiro ao amadurecer e ao se abrir para o amor. A personagem tem a identidade vinculada a elementos da natureza, assim como *Iracema* (1984), de José de Alencar, como se verifica abaixo:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. (ALENCAR, 1984, p. 11).

A descrição de Iracema supervaloriza-a, ressaltando a aproximação entre ela e a natureza. Sua caracterização parte de elementos naturais - mel, graúna, palmeira, jati, baunilha -, que ajudam a construir a imagem de uma mulher fortemente marcada pelo vínculo com a natureza.

Assim como Iracema, Gertrudes é a própria natureza: alegre, espontânea e livre. Para Regina Zilberman (1994), “humanizada, a natureza se revela feminina, convocando uma mulher para encarná-la” (ZILBERMAN, 1994, p.105). A natureza materializa-se na mulher, a ponto de Iracema entender a linguagem da natureza (“Todos os ligeiros rumores da mata tinham uma voz para a selvagem filha do sertão” (ALENCAR, 1984, p.20)) e de Gertrudes amar a natureza, pois sempre estava “de calças de homem e chapéu grande, de palha, a cavalo; ou então a pé, de cestinha a tiracolo, procurando frutas do mato” (GUIMARÃES, 2003, p.28). Sinhozinha é a “barulhenta doninha amiga de rebuliço” (Idem, p.32), “a fruta de quintal alheio” (Idem, p.44), interdita para o filho do capataz de Olhos D’Água, enfim, ela é a própria natureza.

Dialogando com a personagem Iracema, a descoberta do amor em Gertrudes estrutura-se a partir de metáforas ligadas à natureza, como se verifica a seguir:

O amor está de emboscada à beira destes caminhos. Está no cheiro do mato verde, pisado, ou molhado de chuva. Está no itê das frutas. Está na quentura do sol e no verde destas paragens. É que nem fojo de caçador, em carreiro de anta, ou então que nem armadilha de pegar passarinho cantador.

Sinhazinha veio desprevenida e caiu no laço. (GUIMARÃES, 2003, p.28).

Como em *Iracema* (1984), a natureza ajuda a construir a identidade de Gertrudes. Ela foi surpreendida pelo amor que, no momento certo, pode encontrá-la em muitos lugares: à beira dos caminhos, no mato, nas frutas, no sol, nas plantas. Assim como acontece na natureza, sinhazinha naturalmente descobre o amor, através de acontecimentos espontâneos.

Ao decidir fugir com o namorado, Gertrudes aproxima-se das mulheres do Naturalismo, pois se entrega ao amor, desvinculando-se das normas sociais e das regras do casamento formal. Sua atitude recorda, também, a romântica Iracema que, interdita pela condição de sacerdotisa, abandona a tribo para se unir a Martim. É Iracema quem o seduz, embriagando-o com uma poção mágica, preparando o leito e entregando-se a ele. Por isso, Iracema não é, nesse aspecto, uma heroína romântica com a sexualidade sublimada, pois não encarna a figura feminina inacessível e abstrata, ao contrário, possui apelo sensual e vive o amor não apenas como experiência afetiva, mas como consumação do desejo sexual, ato provocado por ela própria. Assim, Iracema, ainda que personagem romântica, tingesse com as marcas do Naturalismo, submetendo-se “ao destino cego das ‘leis naturais’” (BOSI, 2006, p.168).

Curiango também é apresentada a partir de elementos da natureza, que, ainda que simples, traduzem alegria e doçura. Enquanto Iracema é a virgem dos lábios de mel, sinhá Carolina, o arrozal depois da chuva e, Gertrudes, o pessegueiro que floresce antes de dar fruta, Curiango é uma rosinha todo-ano:

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

Curiango era uma rosinha todo-ano. (GUIMARÃES, 2003, p.75-76).

Curiango é, assim, a simplicidade que enleia e aproxima; é doce e bonita. É apresentada a partir de elementos corriqueiros da natureza, que traduzem alegria e doçura.

O diálogo entre textos pode se estruturar, também, a partir da personagem Inácio Bugre. Ainda que não seja o herói da narrativa, Inácio Bugre dialoga com o índio Peri, de José de Alencar, pois convive harmoniosamente com a natureza, domando-a quando necessário. Descalço, já que nunca usou sapato, é capaz de pisar num espinho e não se ferir, além de ter sido picado por cascavel e nada lhe acontecer, surpreendendo, dessa maneira, as expectativas, como Peri, que realiza ações inconcebíveis a um homem comum, especialmente no desfecho da narrativa. Inácio está naturalmente inserido na natureza, como Peri.

Quanto à tragicidade, é possível estabelecer um paralelo entre sinhá Carolina e Rosinha Poca, personagem do conto *O mata-pau* (1982), de Monteiro Lobato, ainda que Ruth Guimarães e Lobato representem diferentemente o caipira.

Quando Rosinha percebe que foi abandonada por Ruço, seu companheiro, largada na mesma situação de penúria em que o filho do dono da fazenda do Limoeiro deixa sinhá Carolina, Rosa, “enlouqueceu no momento preciso em que seu viver ia tornar-se puro inferno” (LOBATO, 1982, p.99). Ou seja, ao ter consciência do abandono do companheiro e da situação de miséria, perde definitivamente o juízo.

É interessante observar que Ruth Guimarães e Monteiro Lobato, ainda que tenham escrito em épocas distintas⁴¹, vinculam-se a um mesmo espaço sociocultural - o Vale do Paraíba. Evidenciam, através da expressão literária que constroem em tempos diferenciados - ainda que com recorrência ao mesmo *locus* -, discursos próprios sobre fatos semelhantes, como a representação de minorias, já que a autora de *Água funda* apresenta o caipira a partir de um olhar romântico, enquanto Lobato é mais próximo de um recorte naturalista.

Pode-se levantar como hipótese para essa relação dialógica a possibilidade de a literatura fazer refletir acerca de condutas questionáveis, sob o ponto de vista ético e moral, que se repetem historicamente e são abordadas de forma diferenciada, quando revisitadas pela pena de outro escritor - ou do mesmo.

A apresentação literária de mulheres oprimidas por seus parceiros, a partir da análise de *Água funda* e de *O mata-pau*, remete a uma condição histórica e

⁴¹ *O mata-pau* é um dos contos que integra *Urupês*, editado pela primeira vez em 1918.

culturalmente estabelecida no universo valeparaibano, especialmente ligada ao ambiente rural. Nesse sentido, vai ao encontro da afirmação de Fiorin (2008) de que “a historicidade dos enunciados é captada no próprio movimento lingüístico de sua constituição. É na percepção das relações com o discurso do outro que se compreende a História que perpassa o discurso” (FIORIN, 2008, p.59). Atualmente, as áreas rurais do Vale do Paraíba, dada a industrialização, não têm a representatividade econômica e social da época do cultivo de café e da escravidão. Talvez daí a tendência desses escritores em registrar relações decadentes, como ocorre em *Água funda* (2003), *Urupês* (1918) ou em *Cidades mortas* (1919), de Lobato.

Segundo Guimarães (2006), “no passado, o Vale foi perdendo suas metas devido ao empobrecimento da terra, às injustiças sociais, à escravidão, à derrubada das matas e à desolação total das terras” (GUIMARÃES, 2006, p.14). Assim, em espaços decadentes, diante de relações injustas do ponto de vista social e com poucas perspectivas, ambos os escritores podem ter se inspirado nessas temáticas para criar - função da arte, enquanto arte -, e, ao mesmo tempo, denunciar.

Ao abordar mitos e lendas presentes no acervo folclórico-cultural brasileiro, *Água funda* dialoga com *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, o qual apresenta uma complexa síntese da cultura brasileira e dá tratamento intrincado a lendas, crenças e costumes que pairam em diferentes espaços socioculturais do país, abarcando, assim, amplamente a cultura folclórica nacional, enquanto *Água funda* trata especificamente o Vale do Paraíba.

Como “Mário de Andrade foi um folclorista adulto” (BOSI, 2006, p.352), deu tratamento literário ao vasto material folclórico de que tinha conhecimento. Assim, *Macunaíma* (1928) aborda profundamente mitos, lendas, provérbios, expressões de diversas regiões do país, reunidos em torno da personagem central do herói sem nenhum caráter. *Água funda* recupera mormente a lenda da Mãe de Ouro, dando-lhe tratamento estilístico, além de apresentar provérbios, hábitos e outras características singulares a um espaço determinado.

Dialogando com a obra andradiana, *Água funda* valoriza o cotidiano, o folclore, recupera a espontaneidade e a oralidade da língua falada, não deixando de obedecer, como afirma Candido (2003), a disciplina gramatical. Quanto ao coloquialismo da linguagem, o romance incorpora à escrita o ritmo da fala e consagra literariamente o vocabulário usual, como Mário de Andrade, que quebra a

solenidade da escrita, ao promover “o emprego diferenciado da *fala brasileira* em nível culto” (BOSI, 2007, p.354).

No entanto, em *Macunaíma* (1928) há um anti-herói e não um herói trágico-romântico, como ocorre em *Água funda*, que representa o caipira a partir de uma visão idílica e idealizada.

Por dialogar com *Macunaíma* (1928), *Água funda*, por consequência, recupera peculiaridades do Modernismo, movimento estético no qual está inserido, reforçando-as, já que Mário de Andrade, por seu dinamismo e espírito crítico, exerceu influência determinante na construção do projeto estético modernista, segundo Antonio Candido e J. Aderaldo Castello (1974), desejoso em empreender uma revolução no âmbito da expressão artística.

Em consonância com a estética modernista, *Água funda* reitera algumas de suas características: utilização de uma linguagem coloquial e espontânea, inspiração na realidade nacional por meio do emprego de temas e tipos humanos, distanciamento com a seriedade da expressão escrita. No caso do regionalismo, esse romance mostra uma tendência para um regionalismo universal, que Candido (1989) afirma acentuar-se na obra de Guimarães Rosa.

Da mesma forma, o romance dialoga com a literatura de João Simões Lopes Neto, que também se ocupou do folclore e do universo cultural da figura regional - o gaúcho -, conferindo tratamento poético à sua linguagem. Assim como Ruth Guimarães, João Simões Lopes Neto idealiza e embeleza a representação da figura regional. Ao analisá-lo, Zilberman (1992) afirma que

Sua fonte de inspiração foi o folclore, imprimindo riqueza poética à linguagem do cancionero popular e densidade humana aos tipos regionais. Com ele, a mitologia gaúcha alcança seu apogeu [...]. (ZILBERMAN, 1992, p.52).

Simões Lopes Neto⁴² registrou, por exemplo, a lenda da Salamanca do Jarau, uma lagartixa encantada que vive em uma caverna no Cerro do Jarau, com a qual a figura de Blau Nunes se encontra. O ensinamento da história é também, no sentido benjaminiano, acerca dos valores verdadeiramente importantes na vida.

⁴² Considerado pré-modernista, Simões Lopes Neto publicou *Cancioneiro guasca* (1910), *Contos gauchescos* (1912), *Lendas do sul* (1913) e *Causos de Romualdo* (1914).

Ruth Guimarães, a partir da análise de *Água funda*, e Simões Lopes Neto dialogam ao representarem o homem do campo à luz de um discurso romântico, concebendo-o valorosa e idilicamente.

Pode-se dizer que *Água funda*, enfim, pelo tratamento conferido à linguagem, à temática e pela construção de uma identidade regional - parte do macrocosmo -, apresenta um regionalismo, cujas características reforçam o projeto estético modernista.

Outra característica dialógica dessa narrativa é a presença do trágico - o que reforça o romantismo de *Água funda*. Logo no início do romance, o narrador antecipa que a vida de sinhá Carolina foi uma derrocada, à qual caminhou inevitavelmente, pois “as coisas, quanto têm que ser, Deus não revoga” (GUIMARÃES, 2003, p.26). O destino da personagem foi pontualmente marcado por acontecimentos inevitáveis e trágicos, aos quais não houve revogação.

Nesse sentido, *Água funda* dialoga com as tragédias da Antiguidade clássica, nas quais paira a inexorabilidade do destino, pois as personagens sucumbem diante do sobrenatural e, independente do que façam, o trágico as acompanha. Como em *Édipo Rei*, de Sófocles, que, ao fugir de Corinto para não cumprir a maldição a que era predestinado, na realidade, encontra seu destino, em Tebas.

A trajetória de sinhá Carolina levou-a à queda, pois suas ações concorreram para confirmar o trágico em sua vida. Sem ter ciência da queda, agiu a favor desta. Na percepção do narrador, a tragicidade na vida de sinhá Carolina,

Não é dizer que veio de uma vez. O que chegou foi o arremate, pois, dêz que nasceu, ela já começou a cumprir o seu destino. A vida de toda gente tem altos e baixos. A de sinhá, não. Tomou uma direção só. Foi uma ladeira que só tinha descida. E sinhá desceu firme, de cabeça em pé. Tudo o que fez foi seguir, sem querer, o mesmo rumo. Tudo o que aconteceu foi a favor do tombo. [...] As coisas, quando têm que ser, Deus não revoga. (GUIMARÃES, 2003, p.26).

Sinhá Carolina não tentou fugir de seu destino, como Édipo. Cumpriu-o irremediavelmente. Assim, em *Água funda* há o ressoar de uma voz que retoma elementos do trágico e leva as personagens ao desastre, à ruína, além de revelar a vulnerabilidade humana diante de forças superiores.

Quando o filho do dono do Limoeiro dirige-se a Olhos D'Água, o narrador, na voz de Pedro Gomes, testemunha dos fatos, diz que a desgraça caminhou na

direção de sinhá Carolina, mas ninguém, exceção a Tonho e Biguá, não maculados pelo pecado, percebeu:

Mas, por mais que a gente olhasse, não viu a desgraça na garupa do moço. Só o meu Tonho, que era uma isca de gente, correu para dentro, com medo. E o Biguá, um fuça de marca maior, que lambia lampeiro tudo quando chegasse aqui, pegou a latir, a latir, que foi um despropósito. (GUIMARÃES, 2003, p.52).

O narrador revela que, no mesmo dia em que sinhá Carolina contratou o filho do dono da fazenda do Limoeiro para ser o novo capataz de Olhos D'Água, houve um prenúncio: a noite foi marcada por um temporal como *nunca* se tinha visto, “mas sinhá não entendeu o aviso e o moço ficou” (GUIMARÃES, 2003, p.55). Ela não depreendeu esse aviso da natureza porque, como toda personagem marcada pela tragicidade, tinha que ir ao encontro do destino para cumpri-lo irremediavelmente.

Após longo período, ela se abre novamente ao amor, surpreendendo todos com um segundo casamento, pois “quando ninguém esperava mais nada dela, um dia, por seu mal, se atirou na correnteza” (GUIMARÃES, 2003, p.57). Sinhá Carolina queria mais da vida. Queria ser feliz e, na tentativa de encontrar a felicidade, entrega-se totalmente, perdendo-se: “Sinhá perdeu tanto, tanto, que até o nome haviam de lhe tirar” (GUIMARÃES, 2003, p.64).

Ao ser abandonada, sinhá Carolina sofre incisivamente, que deixa de se alimentar. “Não dormia. Só chorava. Caiu doente e mandaram a coitadinha para a Santa Casa. Quando saiu, saiu do jeito que está - meio abobada” (GUIMARÃES, 2003, p.199). Os olhos de sinhá Carolina verteram lágrimas até perder a noção de realidade. Enlouquecida, sua vida cumpre o significado do nome da fazenda que outrora fora sua propriedade: Olhos D'Água.

Sem dar voz ao filho do dono da fazenda do Limoeiro, o narrador evidencia ser um manipulador, que, agradável e jeitoso, cativava com a boa conversa. Oferecia aos camaradas - homens brutos, acostumados a maus tratos -, meio dia de folga para colherem a plantaço particular, mas, chegada a hora do pagamento, descontava a falta e o caboclo dizia: “— Eta homem bom!” (GUIMARÃES, 2003, p.54). Foi dessa maneira que, ao encontrar sinhá Carolina, percebeu que ela, na realidade, era frágil e sensível. Descobrimos isso, agiu em favor próprio.

Retoricamente, o narrador pergunta ao narratário: “Que é que ficou daquela sinhá de cabeça em pé, que mandou matar o baio, de raiva, e se indispôs com a

filha, pra amor do namoro com o filho do capataz?” (GUIMARÃES, 2003, p.200). Não ficou nada, porque Sinhá Carolina estava predestinada à infelicidade. Enfim, seu grande engano foi desejar o amor. Essa vontade de ser amada evidencia-se na medida em que

Sinhá não pediu garantia. Não quis separação de bens. Entregou-se com toda a confiança. Não guardou nada. Não pensou em dias maus que podiam vir. Ofereceu o que tinha: corpo, alma, dinheiro, tudo. Esbanjou, atirou fora, foi mão aberta: “Toma! É tudo seu. É seu este tesouro que estava guardado e ninguém soube descobrir.” E foi essa largueza, esse abandono, essa confiança, que levaram sinhá à perdição. Boba? Não era. A prova é que dirigiu como ninguém esta fazenda, mais de dez anos. Louca por causa de homem? Ficou viúva com menos de trinta anos, bonita e rica. Não se casou antes porque não quis. É verdade que naquele tempo não estava sozinha. Tinha a filha. Tinha os pais. Tinha um pouco de amizade desta gente aqui, que, depois, foi toda contra ela. Para mim, foi medo de continuar sozinha. Foi amor pelo homem que se achegou, com carinho, quanto todos se arredaram. Foi o destino. Ou não foi nada disso. Sei lá. Só quem é feio e tem fome de amor, ou só mulher que foi bonita e se acabou antes do tempo, pode entender esse engano. (GUIMARÃES, 2003, p.63).

Para o narrador, somente quem viveu uma situação semelhante à de sinhá Carolina pode compreender sua entrega. A tragicidade, portanto, na vida de sinhá Carolina, fora inevitável, pois ninguém viveria em seu lugar o que estava destinado a ela viver.

Outra personagem em que o trágico se acentua nessa narrativa é Joca. Além de ter duvidado do poder da Mãe de Ouro, que se volta contra ele, sobre essa personagem também recai a praga do homem que buscava trabalhador para o sertão. Joca é, portanto, duplamente marcado pela tragédia e gradativamente perde a consciência para se tornar um errante. Diferentemente de sinhá Carolina, que não percebe a ruína, ainda que caminhe para ela, Joca sabe que o processo mítico que o absorve é irremediável, pois diz: “Ela está me chamando, e qualquer dia, vou atrás dela por aí” (GUIMARÃES, 2003, p.168), ou seja, vislumbra o próprio futuro.

Segundo o narrador “alguma coisa ele tem para pagar, já que a praga caiu mais nele do que nos outros” (GUIMARÃES, 2003, p.162). Assim, no universo de *Água funda*, há sempre uma força superior a manipular o destino das personagens, que, em algum momento, por meio de comportamentos assumidos, podem ter provocado essa reação misteriosa que os conduz à fatalidade.

Sinhá Carolina pode ter tido um final trágico por ter sido truculenta e arrogante; Joca, por ter duvidado do poder da Mãe de Ouro e por ter se vingado do homem que buscava trabalhador para o sertão. Assim, é com o intuito de ensinar

que o narrador narra, ou seja, para que atitudes semelhantes às de sinhá Carolina e de Joca não se repitam. O narrador de *Água funda*, portanto, compartilha o conhecimento e a experiência de vida com o interlocutor, aconselhando e ensinando, como o narrador de Benjamin (1994), conforme mencionado.

Além de sinhá Carolina e de Joca, outras personagens são marcadas pela tragicidade - Inácio Bugre, Santana, Antônio Olímpio, Pais, Luís Rosa, Bebiano, o cachorro Biguá, que se vingaram do homem que veio levar trabalhador ao sertão. “Até em Curiango a praga acertou, de ricochete” (GUIMARÃES, 2003, p.237), já que a personagem sofre com o abandono e com o estado errante de Joca. Da mesma maneira, o futuro de Curiango não é visto favoravelmente pelo narrador, pois diz:

Enquanto o pai foi vivo, foi um cabresto para ela, mas depois que morreu... Não pode contar com o marido e não é mulher pra ficar sozinha. É moça demais e é bonita demais. Tudo no diacho dessa mulher faz a gente lembrar de correnteza. Tem o andar bamboleado e macio de veio d'água. Tem uma risada de passarinho nascido perto de cachoeira. E o lustro daqueles olhos pretos é ver lustro de jabuticaba bem madura, molhada de chuva. (GUIMARÃES, 2003, p.273-238).

Curiango, que não procedeu mal para ser castigada, diferentemente das personagens citadas, torna-se vítima de uma situação trágica, pois é abandonada pelo marido e, fragilizada, pode ter ficado à mercê de outros homens e da voz de uma sociedade moralizante, que não teme em julgar e condenar.

Água funda dialoga com a personificação do destino de cada um - a *moira* -, que, por ser imutável, representa “uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir. É a moira que impede um deus de prestar socorro a um herói, num campo de batalha, por exemplo, desde que sua hora de morrer tenha chegado” (GUIMARÃES, 1986, p.225). Assim, as personagens principais desse romance sucumbem diante do destino, diante da moira.

Além disso, no caso de Joca, o trágico encontra-se no rompimento com a ordem natural das coisas, já que a personagem ultrapassou os limites de respeito com a figura mágica da Mãe de Ouro e, por isso, deve ser intransigentemente punido. Trata-se, para Lígia Militz da Costa e Maria Luiza Ritzel Remédios (1988), do “clichê pedagógico-moralizante na tragédia que quem rompe ou desobedece ao que deve, receberá o castigo dos deuses” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.12). Esse castigo, à concepção original da tragédia, não pode ser substituído ou amenizado. É por isso que Joca e sinhá Carolina têm que ser punidos, porque agiram mal ou contra regras superiores.

A personagem Joca, da mesma forma, concretiza a tragédia através da perda da consciência. Apaixonado por Curiango, a alienação em Joca atinge o cume quando abandona a esposa, afirmando não ser ninguém sem ela, ou seja, Joca se afasta de Curiango para não ser ninguém, para extravasar sua loucura.

Diante dessas considerações, percebe-se que a alienação e o abandono de si mesmos fazem-se presentes na narrativa de *Água funda*, especialmente nas figuras de sinhá Carolina e de Joca. O próprio narrador, ao final da narrativa, sente um grande vazio. Mergulhado e acreditando com veemência nos fatos que acabara de relatar, decide fugir daquele *locus*, dizendo: “O que eu sei é que não fico mais neste lugar pesteadado” (GUIMARÃES, 2003, p.236). O enunciador tem medo de ser nova vítima desses acontecimentos sobrenaturais. Sua partida, na realidade, aponta para a total identificação com os valores daquele espaço. É por acreditar integralmente no que lá ocorreu, que decide ir embora.

A referência tácita às tragédias ajuda a comprovar que a relação do discurso com o objeto pode ser complexificada pela interação dialógica, já que os enunciados incorporam sentidos, na medida em que “nossas palavras não tocam as coisas, mas penetram na camada de discursos sociais que recobrem as coisas” (FARACO, 2009, p.49-50). Nesse sentido, *Água funda* é fruto de um discurso povoado por vozes, que retomam tradições literárias históricas - como as tragédias -, folclóricas, sócio-culturais, etc., documentando, a partir de uma discursividade específica, que a palavra aglutina diferentes intenções e posicionamentos sociais, já que é significada por meio de relações enunciatórias naturalmente dialógicas. É por isso que nesse discurso ecoam vozes da cultura, de outras estéticas, do folclore, da filosofia popular, dentre outras.

3.2.8 A simbologia das águas em *Água funda*

O narrador de *Água funda* constantemente utiliza o símbolo *água* para exemplificar acontecimentos recorrentes ao universo diegético. Para dizer que a vida é imprevisível, compara as escolhas a um céu de fundo d'água, como mencionado. Da mesma forma, para comentar o destino do filho do dono da fazenda do Limoeiro,

diz “o que a água deu, a água leva” (GUIMARÃES, 2003, p.190). Para resumir a pequenez da vida, afirma que as pessoas passam por ela como canoa em água funda. Para descrever Curiango, mostra ter um andar bamboleado e macio como veio d’água, e os olhos pretos como jabuticaba molhada de chuva. Joca e Curiango, enamorados, dizem gostar de água em moringa nova, de experimentar água da chuva, ou do cheiro de terra molhada, quando começa a chover. Além disso, a fazenda que serve de cenário aos fatos da narrativa e o título da obra reportam-se às águas.

Assim, percebe-se que o narrador faz uso pontualmente do termo *água* para fundamentar as exemplificações com as quais constrói a narrativa. As águas, de maneira geral, simbolizam a vida, pois saciam a sede e fertilizam o solo, constituindo, assim, uma bênção à terra e aos homens.

Segundo os princípios da tradição cristã, a água purifica e lava os pecados. Foi por meio das águas que Deus lavou o mal do mundo, no Dilúvio presenciado pela figura bíblica de Noé. A água torna-se sinal de regeneração dos homens e de aproximação com Deus, pois, a princípio, destrói o mal para, *a posteriori*, reerguer o bem.

Ao mesmo tempo em que as águas fecundam a terra, podem, igualmente, regenerar e fecundar a alma, mudando o curso da existência humana. Nesse sentido, as águas de *Água funda* podem metaforizar a regenerescência do ser humano, pois a narrativa ensina ou aponta à sublimação da vida, já que, como a vida é passageira, os homens devem aproximar-se de valores positivos, para que a existência humana seja pontuada, de maneira geral, pela permanência do bem.

Há, assim, em *Água funda* a elevação do símbolo da vida, sob o signo das águas. Pela insistência da água, convertida em lágrimas, sinhá Carolina aliena-se do mal que lhe fizeram e se transforma em Choquinha. De alguma forma, as lágrimas - sinal da consciência da personagem diante de sua tragédia pessoal - distanciaram ou regeneraram a dor da decepção, quando deixa de ser a imponente senhora de Olhos D’Água.

Por outro lado, Joca e Curiango, no início do casamento, mostram o desejo de viver e ser feliz presentificado pelo signo da água, pois, no momento em que estão em sintonia, partilham mutuamente o gosto pela água de moringa ou pela água de chuva, ou seja, ambos desejam a fecundidade da vida que a água pode simbolizar ou agregar.

Assim, sinhá Carolina e Joca são as personagens principais que passaram pela água funda da vida. Passaram e, sobretudo, ensinaram que o ser humano é insignificante diante do destino e, por isso, a vida e o outro devem ser respeitados.

Como a água é símbolo da vida - e *Água funda* retoma a transitoriedade da vida -, as águas desse romance questionam a vida material e, concomitantemente, elevam a espiritualidade, ainda que de forma tácita. Nesse sentido, apresentam-se, por meio de uma fala simples, a vida humana, sua proximidade com o bem e o mal, e, especialmente, o ensinamento que essa água funda pode trazer aos interlocutores, já que aquilo que inspira o matuto, o homem simples, o rústico, pode inspirar quaisquer leitores.

Na introdução de *Lendas e fábulas do Brasil*, Ruth Guimarães (1972), ainda que se reportando a mitos e outras histórias fantásticas, afirma:

Estas estórias são, pois, brasileiras, genuínas e espontâneas, inventadas pelo povo, correm por aí (ainda, mas não por muito tempo), e cumpriram e cumprem a contento a alta função principal das estórias: a de entreter. E, através do entretenimento, realizam, certamente, esta coisa extraordinária: predisõem-nos ao amor do Bem, do Belo e do que é Nosso. Mais não lhes poderemos pedir. (GUIMARÃES, 1972, p.10).

Transpassando o sentido folclórico, parece possível afirmar que *Água funda* realiza, finalmente, o objetivo maior da ficção, transcender o crivo do regionalismo para atingir a universalidade temática. Nesse sentido, percebe-se que, além de entreter, o romance expõe ou aproxima os leitores de valores positivos e altruístas, além de que, nas palavras da escritora, a expressão literária pode levar ao contato com produções elaboradas esteticamente, valorizando, igualmente, a expressão da nacionalidade brasileira. Portanto, a água funda da vida é o norte desse texto literário, cercado por vozes arquetípicas, que comprovam um discurso regionalista povoado por vozes, que ressoam, repletas de universalidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o mergulho no universo diegético de *Água funda*, cumpre, pois, tecer algumas considerações conclusivas.

O romance de estreia de Ruth Guimarães está inserido e dialoga com o projeto estético modernista, recuperando discursivamente singularidades do espaço regional representado ficcionalmente. Partindo do princípio de que a cultura é, como afirma Laraia (2009), a lente através da qual os homens concebem o universo, *Água funda* revela parte dessa lente, pormenorizando o universo rural caipira, ao evidenciar posicionamentos axiológicos ou modos como esse grupo concebe o mundo, o homem, a natureza, as relações humanas, etc., a partir de uma focalização específica.

Através da materialização de lendas, provérbios, ditados, hábitos, crenças, mitos, linguagem, metáforas ligada ao cotidiano e ao espaço periférico..., o texto representa o espaço regional valeparaibano, consolidando, por conseguinte, a identidade do caipira. Além de dialogar com vozes da tradição cultural, inscreve o perfil identitário do caipira, dentro da propositura ideológica do enunciador.

Como Thompson (1995) concebe cultura como um universo historicamente constituído, *Água funda* promove, por meio de uma instituição discursiva, a elucidação da identidade do homem rural valeparaibano, revelando amplamente o modo de ser, de viver, de pensar e de falar dessa comunidade ficcional, o que reforça as relações entre literatura e sociedade, como apontado por Candido (2000). Nesse sentido, a inscrição literária provoca reflexões sobre a sociedade.

Ao representar uma cultura periférica, historicamente sem recursos e perspectivas de transformação, como lembram Holanda (1995) e Ribeiro (1999), o texto literário demarca, ainda que implicitamente, uma relação de poder entre centro e margem, urbano e rural, podendo, dessa forma, fazer refletir sobre posicionamentos ideológicos que permeiam a sociedade.

Assim, as considerações de Curiango, ao se sentir discriminada no hospital, reiteram que o homem, por mais simples que seja, gosta de ser *tratado como gente*, além de testemunharem o sentimento geral de menosvalia que prolifera em minorias

sociais, como a do caipira, concorrendo para, historicamente, gestar e cristalizar identidades que se autoconcebem distantes do processo de valorização social.

Sob esse aspecto, partindo da discussão promovida por Albuquerque Júnior (2011), conclui-se que o texto dialoga e, de certa forma, ajuda a cristalizar um padrão de identidade, sob o âmbito sócio-histórico-cultural e, nesse sentido, corrobora a institucionalização de uma tradição cultural, ao apresentar comportamentos homogêneos como representantes uniformes de uma coletividade específica.

Desse modo, *Água funda* apresenta, com solidez, a identidade cultural do caipira, a qual é permeada por ritos, mitos, crenças, proximidade com a natureza, com o espaço local, com explicações sobrenaturais e, em certos momentos, distantes do cientificismo. O grupo social em questão, por razões históricas e culturais, é fortemente vinculado ao conhecimento empírico, à aprendizagem ligada às experiências de vida e à memória - o que confirma o diálogo entre o narrador desse romance e o benjaminiano.

Nesse sentido, por retratar amplamente o espaço, o homem e a cultura telúrica, tende a confirmar-se em *Água funda* a inscrição consistente da cultura regional caipira, comprovando que o texto documenta uma região integrante e integrada ao macro universo da expressão cultural brasileira, a partir da visão axiológica do narrador.

Ao manifestar esse padrão cultural, o romance dialoga com o acervo literário e folclórico, de âmbito nacional e regional, característicos de estéticas, tempos e regiões diferenciadas, como o Romantismo, o Naturalismo e o Modernismo.

As relações dialógicas fundamentam-se, especialmente, em obras pertencentes às estéticas românticas e modernistas, como analisado. As referências dialógicas a outros textos modernistas estabelecem-se a partir da obra de escritores como Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Guimarães Rosa.

Com relação a esses autores, o dialogismo consolida-se a partir da referência, ainda que não expressa, a temas, como é o caso da aproximação engendrada com *O mata-pau* (1982), de Monteiro Lobato; e tendências - sobretudo as modernistas -, como o tratamento conferido à linguagem, a preferência pelo uso coloquial da língua, além da inserção do folclore e de tradições populares.

Tais intercâmbios dialógicos podem estabelecer-se, de forma geral, entre *Água funda* e a obra de Mário de Andrade - no que tange à construção da

linguagem, perpassada por oralidade e espontaneidade e, sob a representação da cultura folclórica, especialmente com *Macunaíma* (1928), ainda que este apresente um anti-herói, que se opõe à representação trágico-romântico do romance de Ruth Guimarães.

Outrossim, com relação à preferência pelo uso coloquial da linguagem e à inserção da cultura e da sabedoria popular, *Água funda* e a obra de Guimarães Rosa aproximam-se - embora seja possível dialogar, ainda, com a representação da figura feminina e do espaço - historicamente periféricos. Neste trabalho, contudo, optou-se por analisar tal diálogo com o texto lobatiano, devido à contextualização do mesmo espaço, o Vale do Paraíba.

O dialogismo com Guimarães Rosa - autor de personagens notoriamente plurivocais - deve-se, como analisado, a características da enunciação, já que em *Água funda* e em *Grande sertão: veredas* o narrador está fincado na terra que representa, o que tende a proporcionar maior efeito de realidade à ficção. Além disso, ambos os relatos são pontuados pela naturalidade e pela simplicidade de apresentação, parecendo uma *prosa fiada, entremeada de causos*, nas palavras de Candido (2003), permeada por vozes da cultura popular valeparaibana.

No que tange à obra de Monteiro Lobato, o diálogo fundamenta-se por escolhas estéticas e temáticas, como o tratamento conferido à linguagem, próxima ao padrão cotidiano da fala rural e regional, o retrato do mesmo espaço e do mesmo homem periférico, além da presença da sabedoria e da cultura popular valeparaibana.

Com relação à representação do caipira, pode-se estabelecer analogia, ainda que por meio de oposições, entre Jeca Tatu e Inácio Bugre, como mencionado. Enquanto Inácio Bugre é a representação positiva do caipira, Jeca Tatu constitui o estereótipo, como ressaltam Ribeiro (1999) e Candido (2001), pois preguiçoso, doente e avesso ao trabalho. Assim, Ruth Guimarães representa o caipira idílica e romanticamente; Lobato, a partir de nuances naturalistas.

Essas relações dialógicas, ainda que operem contrariamente, revelam o plurilinguismo, ao explicitar posicionamentos axiológicos distintos que se fazem presentes na sociedade. Daí a riqueza do romance de que Bakhtin (1988) trata, por ser uma expressão galileana de linguagem.

Dessa maneira, o diálogo interdiscursivo entre Inácio Bugre e Jeca Tatu comprova que o romance é, em consonância com o pensamento bakhtiniano, um

gênero favorável à representação do plurilinguismo, dadas suas características discursivas.

Evidencia-se que o regionalismo de *Água funda* é fruto de um discurso povoado por distintas vozes sociais. Como o diálogo é um dos aspectos fundamentais do pensamento bakhtiniano, *Água funda* revela, por meio da instituição discursiva, juízos de valor estabelecidos social e historicamente, os quais são veiculados por meio das personagens. Assim, sinhá Carolina é representante da elite escravocrata, mais tarde, decadente; Inácio Bugre, do caipira tradicional, em vias de extinção; Joca e Curiango são representantes da sociedade rural em geral - pobre, simples, com poucas perspectivas de crescimento econômico e tendendo a perpetuar a trajetória de seus antepassados. Novamente, o texto agrega forças de ordem centrífuga.

Das personagens, portanto, emanam valores que correspondem a posicionamentos axiológicos. A palavra das personagens é permeada por refrações, já que o enunciado é naturalmente perpassado por um viés interpretativo. Evidencia-se, dessa forma, que o dialogismo e o caráter purilíngue do romance, como ressalta Bakhtin (1988), fazem-se presentes em *Água funda*, como a análise demonstrou. Assim, as relações dialógicas fundamentam-se, também, a partir das atitudes das personagens, que, embora ficcionais, remetem a posicionamentos concretamente instaurados nas classes sociais, documentando que, através da palavra, a arena de significações diversas se institui.

Além da oralidade, da presença veemente da sabedoria, do conhecimento popular e do recorte que apresenta um espaço, um grupo social e uma cultura histórica, outra característica do regionalismo de *Água funda* é, como analisado, a enunciação. Esta é engendrada por uma voz verossimilhante, capaz de traduzir percepções, do ponto de vista estético, com efeitos de realidade, por agregar o olhar axiológico proveniente de dentro do próprio regionalismo, já que o narrador está inserido e é integrante do *locus* cultural.

Água funda dialoga, ainda, com a inexorabilidade do destino, como nas tragédias da tradição clássica. Outrossim, inúmeros outros diálogos podem ser fundamentados, dada a amplitude do repertório cultural e folclórico nacionais. Este trabalho trouxe apenas algumas relações dialógicas para consolidar a análise, não pretendendo, portanto, constituir-se em documento conclusivo com relação à expressão da cultura e do folclore brasileiros.

Finalmente, chegou-se à conclusão de que o regionalismo presente em *Água funda* é orquestrado a partir das seguintes características: incorporação da espontaneidade da linguagem oral ao texto escrito - além de seleção lexical primorosa, que proporciona verossimilhança; recorrência a um *locus* e a uma cultura periféricos, os quais são amplamente representados através da paisagem, da linguagem, dos costumes e credences, dos homens, com modos de vida e de trabalho próprios, além de outros aspectos históricos, políticos e econômicos peculiares ao Vale do Paraíba rural, construindo, assim, a identidade local.

Além disso, o regionalismo, que Ruth Guimarães engendra em *Água funda*, aproxima-se ideologicamente de uma voz periférica e historicamente marginalizada da tradição cultural e da valorização social, dialogando, portanto, com essas temáticas, ainda que de forma silenciosa. Daí a importância que, para Candido (1989), o regionalismo adquire como uma etapa na história da literatura brasileira, por agregar, nas entrelinhas da ficção, crítica social, pois o escritor tem ciência da liberdade de construção estética.

Água funda é fruto de uma observação perspicaz, um relicário, nas palavras de Botelho (1991), um microcosmo que reproduz valores socioculturais de uma época, documentando-os, a partir da visão axiológica de seu enunciadador. Ainda que o enredo pertença a um tempo histórico passado, a atemporalidade e o universalismo fazem-se presentes nesse romance, que fala, desperta reflexões e sentimentos em leitores de quaisquer épocas e lugares, pois, afinal, retrata a água funda da vida.

Finalizando, esta dissertação destaca a importância do romance *Água funda* e contribui para um maior conhecimento da obra de Ruth Guimarães. Ela se filia a uma fortuna crítica pouco extensa, já que a produção literária da escritora paulista, apesar de seu valor estético e documental, não tem sido suficientemente estudada. A realização da dissertação não tem a pretensão de preencher a lacuna em relação à necessidade de novos estudos sobre a obra de Ruth Guimarães, mas sugere ângulos de análise, sendo legítimo afirmar que ela pode se constituir em uma abertura para futuras investigações que tenham a obra dessa autora por objeto. Nesse sentido, a análise e os estudos sobre *Água funda* continuam, naturalmente, em aberto, prestes a emergir.

REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

_____. (Org.). *Margens da cultura*: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Angel Rama. In: _____. ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura*: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004, p.87-97.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1984.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo, Hucitec, 1988, p.211-362.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 14.ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988, p.71-210.

_____. O enunciado, unidade da comunicação verbal. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Pontes, 2000, p.289-326.

_____. O problema do texto. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Pontes, 2000, p.327-358.

_____. Prefácio. In: _____. *Água funda*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003, p.7-11.

_____. Problemática e definição. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Pontes, 2000, p.279-287.

BAUMAN, Zygmunt. Sobre a vida num mundo líquido-moderno. In: _____. *Vida líquida*. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.7-23.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Nacional, EdUSP, 1976.

BERND, Zilá. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe In: _____. ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.99-111.

BERRIO, Antonio García. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1989.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: _____. BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005, p.191-200.

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

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTELHO, Joaquim Maria Guimarães. O Vale do Paraíba em forma de pepitas. In: _____. GUIMARÃES, Ruth. *Crônicas valeparaibanas: Cadernos culturais do Vale do Paraíba*. Caçapava (SP): Fundação nacional do tropeirismo, 1991, p.12-13.

BRUNATO, Adriana. Ruth Guimarães: a estrela imortal. Valeparaibano, São José dos Campos (SP), 18 set 2008. Vale viver, p.7.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta ao Rei D. Manuel*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d..

CANDIDO, Antonio. Água funda. *Diário de São Paulo*, São Paulo.1946.

_____. A literatura e a vida social. In:____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p.17-35.

_____. A vida caipira tradicional. In:____. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas cidades; São Paulo: Editora 34, 2001, p.45-114.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In:____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.140-162.

_____. O direito à literatura. In:____. *Vários escritos*. 4.ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p.169-191.

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

_____. In:____. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*, 2006, Dvd.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. 5.ed. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1974.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSTA, Lígia Militz da. *Representação e teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos*. 2.ed. Cruz Alta (RS): Unicruz, 2001.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

FARACO, Carlos Alberto. A linguística histórica é uma disciplina científica. In:____. *Linguística histórica: uma introdução ao estudo da história das línguas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005, p.91-125.

_____. *Linguagem e diálogo: as ideias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem. In:____. ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.37-66.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

_____. Uma reflexão sobre a formação regional. In:____.CHAVES, Flávio Loureiro e BATTISTI, Elisa (Orgs.). *Cultura regional: língua, história, literatura*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 50.ed. São Paulo: Global, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte*. São José dos Campos (SP): JAC Editora, 2006.

_____. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1972.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In:____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Minas Gerais: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003, p.25-50.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 23.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LOBATO, Monteiro. O mata-pau. In:____. *Urupês*. 27.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.94-99.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Dos canibais. In:____. *Ensaaios*. 2.ed. Brasília: Hucitec, 1987, p.256-266.

ORIONE, Eduino José de Macedo. Água funda: memória versus esquecimento. In:____. Revista *Ângulo*, Lorena (SP), n.65, p.22-23, abr/mai.1996.

PASIN, José Luiz. *Ruth Guimarães: bio-bibliografia*. Lorena (SP): Centro Cultural Teresa D'Ávila, s.d..

PRINCE, Gerald. *Notes toward a Categorization of Fictional Narratees*. Genre, 4 (1): 100-1-6,1971.

PROENÇA FILHO, Domício. Estilos de época e periodização. In:____. *Estilos de época na literatura*. 12.ed. São Paulo: Ática, 1991, p. 74-137.

REIS, Carlos. A dimensão sociocultural da literatura. In:____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003, p.40-78.

_____. A obra literária como cosmovisão e o signo ideológico. In:____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003, p.78-95.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. In:____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas (SP): Papirus, 1997, p.315-333.

ROSA, João Guimarães. Famigerado. In:____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p.55-59.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.11-28.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoievski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.15-20.

SCHÜLLER, Donaldo. Do homem dicotômico ao homem híbrido. In:____. BERND, Zilá; DE GRANDIS, Rita (Org.). *Imprevisíveis Américas: questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1995, p.11-20.

THOMPSON, John B. O conceito de cultura. In:____. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995, p.167-215.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

YAGUELLO, Marina. Introdução. In:____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010, p.11-19.

ZHUMTOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

_____. *A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1994.