Água funda, de Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, o medo e "aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo"

Água funda by Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, the Fear and "That Philosophy One Finds Only in the Common People's Language"

Autoria: Cecilia Silva Furquim Marinho

https://orcid.org/0000-0002-4818-908X

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703 URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181703

Recebido em: 09/02/2021. Aprovado em: 09/06/2021.

Opiniães - Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes.

fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

MARINHO, Cecilia Silva Furquim. Água funda, de Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, o medo e "aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo". *Opiniães*, São Paulo, n. 18, p. 132-157, 2021. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181703.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

água funda, de ruth guimarães: mário, valdomiro, o medo e "aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo"

Água funda by Ruth Guimarães: Mário, Valdomiro, the Fear and "That Philosophy One Finds Only in the Common People's Language"

Cecilia Silva Furquim Marinho¹

Universidade de São Paulo – USP DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.181703

⁻

¹ Doutoranda a partir de 2019 e mestra em 2013 pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH - USP, sob a orientação de Ivan Francisco Marques. E-mail: ceciliafurquim@gmail.com. ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4818-908X

Resumo

O artigo pretende destacar a contribuição que Ruth Guimarães (1920-2014) trouxe à comunidade literária com seu romance Água funda, de 1946. A carreira da autora deu-se a partir do encontro com Mário de Andrade, aqui analisado, que inseriu sua escrita dentro de anseios significativos da estética modernista. O texto demonstra também como o romance banhou-se no pioneirismo que seu conterrâneo, Valdomiro Silveira, teria feito a partir do material folclórico e linguístico da região do Vale do Paraíba, conseguindo Ruth, por sua vez, superar problemas que o escritor pré-modernista teria enfrentado ao tentar dar vitalidade e naturalidade àquele dialeto caipira. Água funda recria de modo ímpar o que a autora chamou de "aquela filosofia que só se encontra na linguagem do povo", agregando contribuições da cultura oral ameríndia, nagô e europeia, também retratadas no seu estudo folclórico sobre o medo, de 1950. Dessa forma, traz a perspectiva feminina de quem cresceu dentro daquele sistema simbólico, invocando assim o conceito de "escrevivência", de Conceição Evaristo, e o chamado "lugar de fala", formado a partir da contribuição de Gayatri Spivak e Linda Alcoff, nos anos 1980, e, hoje, uma das maiores bandeiras da crítica cultural feminista.

Palayras-chave

Ruth Guimarães. Autoria feminina. Mário de Andrade. Valdomiro Silveira. Prosa modernista regionalista.

Abstract

The article gives light to the contribution Ruth Guimarães (1920-2014) gave to the literary community through her novel Agua funda (1946). The author's career had a starting point in an encounter with Mário de Andrade, developed here, which puts her writing into significative approaches of the modernist aesthetics. The text also shows how it was influenced by the pioneerism of her townsman Valdomiro Silveira, when dealing with the folk culture and linguistics from Vale do Paraíba area. Ruth, however, could overcome some of the difficulties he had faced when shaping this caipira dialect into something vivid and natural. *Agua funda* recreates uniquely what her author called "that philosophy one finds only in the common people's language", bringing together contributions from oral cultures, such as the Brazilian native American, the Nagô and the European ones, which are also part of her folk study about the fear, from 1950. This way she brings the perspective of a woman who was brought up into that symbolic system, related to the concept of escrevivência by Conceição Evaristo and to the "place of speech" one, formed in the 1980's with the Gayatri Spivak and Linda Alcoff's contribution to one of the major issues of the cultural feminist criticism today.

Keywords

Ruth Guimarães. Women's novels. Mário de Andrade. Valdomiro Silveira. Modernist regionalist prose.

As carreiras literárias de Ruth Guimarães e Mário de Andrade seguiram um arco de movimento parecido, cada um vindo de direções opostas, até que se deu o encontro. Mário, que também era mestiço, um mestiço claro, começou como um homem que, em sua criação, absorveu e logo dominou a cultura letrada culta de sua família de classe média, com forte base eurocêntrica. Participou de grupos e rodas literárias junto com seus pares, onde escreveu, publicou, compartilhou e contrapôs ideias e anseios da renovação estética modernista. E fez isso percebendo a potência da cultura popular, iletrada, oral, portanto partiu em busca dela, como algo fora do seu círculo, a ser incorporada ao trabalho, transformando-o, ressignificando-o. Fez viagens etnográficas, se dedicou ao folclore, questionou a gramática e a posição superior da norma culta propondo o que ele chamou de "estandarte colorido da radicação à pátria na pesquisa da língua brasileira" (ANDRADE, 1974, p244). Também incorporou o elemento negro e o indígena fora do campo do exótico, em que eles costumavam ser colocados, dentre outras ações. Assim, produziu uma obra literária sofisticada, com temas, linguagem, imagens provindos do mundo popular.

Ruth, uma mestiça de pele mais escura, de família pobre, fez o movimento contrário: absorveu a cultura caipira do Vale do Paraíba, onde nasceu, e do Sul de Minas, onde cresceu. Sem saber que aquilo era pesquisa de folclore, muito cedo passou a coletar manifestações orais da sua comunidade. Tendo sido alfabetizada e iniciada na literatura com o pai, que era guarda-livros, registrou essas manifestações e se impôs o projeto de lançá-las em livro. A vida a colocou em São Paulo, e ela, acompanhando seus movimentos culturais, percebeu que Mário de Andrade, já referência notória como pesquisador da cultura popular, poderia ajudá-la. Ao procurá-lo, ela pretendia aprender dicas de conhecimento metodológico, literário, de modo a fazer um tratamento mais elaborado daquele material que tinha nas mãos, buscando legitimação. Então, se deu o encontro: Mário, que de dentro do erudito sai em busca do popular, encontra Ruth, que de dentro do popular sai em busca do erudito.

As duas cartas "imaginárias" que Ruth escreveu para constar no livro Cartas a Mário de Andrade, de Fábio Lucas, nos dá várias pistas sobre essa aproximação:

Então escrevi a carta. Nela dava conta de algumas coisas que estava fazendo, que para mim, evidentemente, eram muito importantes.

Devo lembrar-lhe de que se tratava de uma pesquisa sobre o Demônio, vivo e atuante no meu Vale do Paraíba. Trabalho sem técnica nenhuma. Acabei descobrindo que aquilo lá era folclore – e tal ciência me era desconhecida. Consultava livros misturando-os de maneira inconcebível. Havia os mestres, sim, havia, mas em meio de muito refugo. Da linguagem nem é bom falar. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Aqui ela menciona o caráter intuitivo e inexperiente do trabalho ao comentar a falta de técnica e um uso problemático da linguagem, que ela esclarece depois em qual sentido estaria falha:

Fui à sua casa. Você me convidou. Leu o que eu escrevi e disse: "Essa linguagem..."

[...]

Eu queria ir à rua Lopes Chaves e contar que o linguajar arrevezado, tão português, que eu andava perpetrando era uma espécie de semostração de matuta, que põe sapatos de salto para ir casar na igreja e depois não sabe andar. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Ruth, na sua inexperiente busca do erudito, comete o erro de copiar a linguagem portuguesa castiça de maneira artificial, ao invés de incorporar aspectos dessa linguagem que ajudassem a valorizar a sua própria, de matuta, sem descaracterizá-la. O que aprende a fazer com os conselhos de Mário:

Você tinha percebido, creio, que eu não era de muito falar. Reescrevi tudo. Alinhei considerações. Conduzi raciocínio. Terminava com uma pergunta: "Está claro o entrosamento de tradições?" Você leu tudo. Até o fim, atento, minucioso. Voltou a uma página já lida. Ergueu aqueles olhos castanhos, insondáveis. Confirmou, como se fosse o fim de uma conversa: "Está claro".

Um dos frequentadores da Baruel chegou com uma novidade:

- Mário anda perguntando por você.
- É mesmo?
- Ele disse: Por que aquela menina não voltou aqui? Achei uns defeitos na escritura do que ela me apresentou e ela reagiu à altura. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

Alinhar, conduzir, entrosar. Eis o que Ruth faz nesse trabalho, que só viria ser publicado em 1950, e que se chamou *Os filhos do medo*. E, como veremos a seguir, modificou a linguagem, de modo a torná-la mais próxima do universo oral que se propõe reconstituir: ela reagiu à altura.

Um velho pescador, curandeiro e contador de histórias (Vale do Paraíba, 1935) saiu-se com isto:

Quando Deus botou o Diabo do céu para fora, ele caiu de cabeça, por um buraco que há no centro do teto do inferno. Até hoje, quando alguém quer entrar no inferno é por aí, porque quem entra no inferno pela porta nunca mais sai. E nessa historieta há uma outra ideia: o teto do inferno. É interessante notar-se que o povo não concebe o inferno a não ser num sentido comum e cotidiano de moradia. É uma cidade entre os babilônios, com sete muros e sete portas (*Cidade de Ditis*, Virgílio). É uma cidade no fundo do lago, na Galícia. [...] E entre nós, é, muitas vezes, o inferno, uma casa grande à beira do caminho. (GUIMARÃES, 2020, p. 42)

Outro aspecto desse encontro entre Mário e Ruth é o apego à figura do Malazarte. Mário, em seu livro *Contos de Belazarte* sempre começa os contos com a frase introdutória: "Belazarte me contou". O seu Belazarte, em contraposição ao

famoso personagem da tradição oral, Pedro Malazarte, também trabalha com a reconstituição da fala "brasileira" das ruas, contando histórias de gente pobre e desprotegida, porém no ambiente urbano, a partir da perspectiva de quem não faz parte desse grupo retratado e sem colocar as personagens numa posição de "esperto" que se safa no final, como é o caso desse pícaro na tradição. Na maioria dos seus contos, o narrador termina dizendo, sobre as personagens: "e foi muito infeliz". Já Ruth começa incluindo em seu livro sobre o diabo as histórias que a boca do povo guardou envolvendo o Malazarte da tradição: criatura comum, exclusiva do mundo rural, solitário, esfomeado, insubordinado, surrupiador, enganador, sem-vergonha, incapaz de sentir remorso, sem crueldade, justiceiro, ente sobrenatural. Décadas depois, esse mito popular iria ocupar o protagonismo de um livro inteiro de Guimarães, lançado em 2006: *Calidoscópio – A saga de Pedro Malazarte*.

Em Ruth, o trabalho com o material popular, já dentro de uma construção ficcional moderna, vai ecoar plenamente em Água funda. O romance se estrutura em dois tempos, com um corte de cinquenta anos entre um e outro. Não são marcados cronologicamente, mas possíveis de serem identificados, pois a experiência retratada gira em torno da exploração da terra num momento de transição entre a economia escravocrata e aquela que se formou após a abolição. O primeiro núcleo é protagonizado pela Sinhá Carolina, dona de uma fazenda de cana, interagindo com seus familiares, funcionários, escravos, e o povo que a circunda. No segundo núcleo, que ocupa aproximadamente três terços da obra, essa comunidade caipira da base da pirâmide passa ao primeiro plano, com destaque para o casal Joca e Curiango. É um romance sobre os embates dessas pessoas com os papeis a elas destinados naquele sistema socioeconômico e cultural, envolvendo o casamento, a fidelidade, a opressão de classe, raça e gênero, e a inadaptação decorrente desse jogo com a terra e a sobrevivência, que leva alguns à morte, doença, ou ao que se conhece tradicionalmente por loucura. Tanto Sinhá como Joca sofrem um processo de perda da "razão". Em Água funda, os personagens são também "infelizes" e a fatura é estilizada:

é um romance, mas escrito como se fosse prosa fiada, como se fosse narrativa caprichosa que vai indo e vindo ao sabor da memória, ao jeito dos contadores de casos. Esta primeira impressão é justa, mas não deve esconder do leitor o que neste livro de composição deliberada, de técnica bastante complexa, rica em elipses, em saltos temporais, em subentendidos. (CANDIDO, 2003, p. 7)

Também, na carta imaginária, quando se refere ao *Água funda*, que ela começou a escrever um pouco depois de *Os filhos do medo*, mas que acabou saindo antes, Ruth menciona os conselhos de Mário acerca da linguagem e da potência do elemento popular como algo diferenciado:

E eu queria contar que, enfim, esporeada pela conversinha do Velho, acabei tirando da gaveta os originais de um romance, em que, ah! você ia se admirar, tenho a certeza, eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa

brasileira sem nada dentro, mas com aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo. E tudo isso não por mérito meu, mas porque, modéstia a parte, eu sou caipira mesmo, e era, então, uma caipirinha sem nenhum polimento. (GUIMARÃES, 2014, p. 51)

O fato de ela ser essa "caipirinha sem nenhum polimento" fez toda a diferença. Num prefácio que escreveu em 1974 para uma coletânea de contos do pré-modernista Valdomiro Silveira, ela mesma, sem falar de si, dá as pistas para esse elemento importante que os distingue. Valdomiro (1873-1941) é conhecido como o precursor do regionalismo, e sendo também da mesma cidadezinha de Ruth, usou antes dela a linguagem dos caipiras e mestiços valeparaibanos em sua literatura. Segundo a autora:

Mário de Andrade, que não se atreveu a atacá-lo, tal a grandeza de sua estatura de inovador, e a seriedade do seu trabalho, afirma, com alguma ironia, que Valdomiro e Arinos iam até o caipira, desciam até ele.

[...]

Como na lei das impossibilidades de Chesterton, ninguém é capaz de escrever como quem não sabe e o caso é que Valdomiro Silveira sabia escrever demais.

De onde o seu caipira ser tão caipira como era índio o índio de Alencar, o que não desmerece nem um nem outro.

Mas a sua verdadeira importância vem de outras vias. Dessas nós pretendemos falar.

Como na questão épica, há séculos atrás, o aproveitamento da linguagem regional andava no ar. Era necessário apenas que um escritor tivesse os requisitos necessários para captar as vibrações da época. Que fosse brasileiro, nacionalista. Que dominasse bem a língua, para discernir nuanças. Que amasse o linguajar caboclo, em vez de se divertir com ele. Valdomiro preenchia todos esses quesitos. Fez as primeiras experiências caladamente, como de costume. Faltou-lhe apenas uma coisa: ser caipira. Que, caipira, Valdomiro Silveira não era. Não o era por formação, nem por hábito.

[...] Mas foi Valdomiro Silveira quem teve a audácia, a intuição de se virar para onde se orientava o Brasil de doravante e publicou o primeiro conto de fala nativa, desse falar brasiliano, conservado em termos arcaicos e uma construção de sabores lusitanos. Ainda não era o torneio da fala do caipira, nem o seu inacabado, nem o articular falto de partes finais ou não, com todos os metaplasmos da subtração.

A tal não chegou, nem chegaria, clássico da língua, dono de uma erudição de que não se desfaria de uma hora para outra, e de hábitos tão contrários aos dos demolidores que viriam depois dele. Também, e vamos repetir – isto tem a sua importância – faltou-lhe o ser caipira. Pesquisador cuidadoso, de uma justeza de cientista, viu de fora o brasileiro interiorano, como nos viram os primeiros viajantes. (GUIMARÃES, 1974, pp. xxiii-xxiv)

Vimos no trecho acima, conforme o olhar de Ruth, a tentativa vista como insuficiente do escritor de origem burguesa, filho de fazendeiro local, que, ao trazer a linguagem caipira de fora para dentro, "descendo", não conseguiu dar-lhe a vitalidade devida. Um exemplo, do conto "Desespero de amor", de 1915:

Porque o Candinho, a falar a verdade, não era homem de muitas posses: tinha alguns selamins de terra bem aproveitados, herança já de pai e de avô, mas, tirante aquela terra e benfeitorias, e o sumo que elas davam, só lhe restava o dia e a noite. Entretanto, se lhe notavam de desatinados semelhantes exageros, por úa moça que, no fim de contas, ia ser tão pobre como as outras, ele respondia com todo o gás:

— Home', eu não tenho mesmo quaje nada. Mas porém pissuo este meu sanguinho, a nh'Ana, que é a minha riqueza no mundo: já vê que hei de tratar com todo o carinho a riqueza única que eu tenho, pois não é? (SILVEIRA, 1962, p. 131)

Em outro prefácio do mesmo volume, Júnia Silveira Gonçalves diz:

A linguagem em que *Os Caboclos* é escrito não contém nenhum agravo ao idioma de Camões, de Bernardes e Vieira, que Valdomiro sempre cultivou com carinho inigualável: entretanto, nos diálogos, a sua prosa ressente-se de um forte pico dialetal – o que não pode ser por menos, atendendo-se ao forte escrúpulo do escritor em reproduzir o mais fielmente possível os vícios e modismos que afetaram a língua-mãe. (GONÇALVES, 1974, p. xi)

Esse mover-se de uma variante culta no narrador para outra popular nas falas dos personagens foi comentado por Mário em "O Movimento Modernista":

[...] outros mais cômicos ainda, dividiram o problema em dois: nos seus textos escrevem gramaticalmente, mas permitem que seus personagens, falando, "errem" o português. Assim, a ... culpa não é do escritor, é dos personagens! Ora, não há solução mais incongruente em sua aparência conciliatória. (ANDRADE, 1974, p. 245)

Isso, Valdomiro viria quebrar na obra *Leréias – histórias contadas por eles mesmos*, publicada postumamente em 1945, onde o narrador é também um caipira. Segundo Élis Bernardo:

Parece que é a primeira tentativa de realizar uma prosa artística na língua caipira, o que significa uma coragem imensa em afrontar os guardiães da falsa integridade e incorruptibilidade das belezas e virtudes da "última flor do Lácio". (ÉLIS, 1974, p. xxi)

Ruth usou o conto "Os curiangos", desse escritor, como uma das inspirações para aspectos centrais de Água funda, tornando sua obra um fruto desse pioneirismo de Valdomiro, assim como aconteceu com Guimarães Rosa – estudos apontam que esse "precursor regionalista de Cachoeira Paulista" também iria influenciar parte da obra do famoso escritor mineiro (SPERBER, 1996).

Uma feliz composição da linguagem do caipira foi conquistada por Ruth em seu primeiro romance, superando alguns dos impasses criados em torno dessa empreitada. Antonio Candido, no prefácio à segunda edição, comenta:

Quanto à linguagem, a construção talvez seja ainda mais elaborada, porque Ruth Guimarães consegue produzir um discurso de tonalidade espontânea, mas de fato carregado de estilizações bem conduzidas. Aqui não há o desagradável cacoete de muitos regionalistas: o de querer imitar com ânimo de exotismo pitoresco os modismos caipiras foneticamente sugeridos, do tipo "bamo ino" por "vamos indo" ou "entonce num haverá de sê". Nada disso em *Água Funda*, caracterizado pela elaboração arte-ficial de uma linguagem que obedece à disciplina da gramática e, ao mesmo tempo, parece sair da boca do povo rústico. Isso se chama literatura e consiste em inventar uma linguagem suspensa entre o popular e o erudito, fazendo do livro obra que tem o timbre das realizações cheias de personalidade. (CANDIDO, 2003, pp. 7-8)

Eis um exemplo que demonstra a fluidez, o ritmo da fala popular, começando com uma superstição ligada à proteção da morte e emendando numa informação, que se passa por pergunta. Toda a narração se dá dirigida a um interlocutor apenas identificado pela palavra "moço".

Que frio! Sentiu? É a morte. Passe, morte, que estou bem forte. Ou então é a alma de Maria Carolina, que Deus guarde, que veio tomar conta do que foi dela. Quem havia de dizer que a dona deste fazendão ia acabar como acabou, pobre e sozinha, numa casa que a Companhia lhe cedeu, por esmola? (GUIMARÃES, 2003, p. 17).

O fato de essa linguagem vir de uma "caipirinha sem nenhum polimento", como dito, fez toda diferença, na medida em que a voz autoral e narrativa parte de uma pessoa plenamente autorizada dentro de um conceito caro ao movimento feminista de crítica cultural: o conceito lugar de fala. Lembrando que Ruth Guimarães não só empresta sua voz marginalizada enquanto caipira e pobre, mas também pertencente à intersecção de mulher e negra. Heloisa Buarque de Holanda aborda esse conceito em seu prefácio à coletânea, por ela organizada, chamada *Pensamento feminista: conceitos fundamentais, de 2019.* Ele tem origem na chamada terceira onda feminista que ocorreu em torno dos anos 80, e veio inovar a luta pela emancipação feminina com a bandeira: o direito de representar (segundo Jean Franco). É quando se dá a "formação e entrada dos *women's studies* ou *gender studies* nas universidades e centros de pesquisa". O chamado feminismo

interseccional se constituiu então com a contribuição importante de escritoras feministas que publicaram naquele momento, como Cherrie Moraga, Glória Anzaldua, Audre Lorde, Gayatri Spivak, Kimberlé Crenshaw, Sueli Carneiro, Lélia Gonzales, Judith Butler, entre outras que estão contempladas na coletânea. Sobre o termo "lugar de fala", Heloisa aponta, no prefácio, questões sobre sua origem, logo depois de apresentar a teórica indiana Gayatri Spivak, que teria, no artigo de 1983 "Quem reinvindica alteridade", surgido com a pergunta "que nunca mais foi calada: "Pode o subalterno falar?":

Abro aqui um parênteses necessário para um breve comentário sobre a recente e polêmica categoria lugar de fala, cuja origem costuma ser atribuída a dois artigos específicos: em primeiro lugar, ao artigo "Pode o subalterno falar?", que estamos comentando; e em segundo, a "O problema de falar pelos outros" da filósofa panamenha Linda Alcoff, que defende a existência de diferentes "efeitos de verdade", dependendo de quem enuncia um discurso. Essa questão hoje é central nas políticas dos feminismos que se sentem excluídos da universalidade dos feminismos brancos heteronormativos. Por lugar de fala, entende-se o conceito segundo o qual se defende que a pessoa que sofre preconceito fale por si, como protagonista da própria luta e movimento, pleiteando o fim da mediação e, consequentemente, da representação. Chamei apenas brevemente a atenção sobre essas categorias formuladas na década de 1980 para mostrar como esses estudos iniciais se desdobraram com grande força política nas práticas e no pensamento das novas ondas feministas hoje. (HOLANDA, 2019, p. 14-15).

O termo "lugar de fala" também aparece, com posição central, em outro livro de Heloisa, Explosão feminista, de 2018, em que apresenta os feminismos de agora, a quarta onda, em contraposição com o de sua geração, a terceira. Ela afirma que "agora os feminismos da diferença assumiram, vitoriosos, seus lugares de fala, como uma das mais legítimas disputas que têm pela frente" (HOLANDA, 2018, p. 12):

Se hoje fomos pegas, aparentemente de surpresa, por uma torrente de discursos, experiências, ativismos interseccionais, radicais, LGBTQIs, binários, cis e outros; se apenas hoje se desdobram em cena aberta subjetividades, corpos, vozes, foi certamente porque a escuta dos movimentos sociais e culturais foi fraca. Fraquíssima. (HOLANDA, 2018, p. 241).

A insistente não escuta, apontada por Heloisa, explica o porquê de tantas vozes femininas na literatura continuarem a sentir os efeitos, ainda hoje, desse apagamento, os efeitos de terem menos respeitabilidade dentro do mercado editorial e da universidade quando comparadas às representações feitas pelo homem, ou pela mulher branca de classes privilegiadas. Apesar das reinvindicações da importância, do poder de singularidade das vozes dessas mulheres estarem

progressivamente sendo colocadas e argumentadas dentro do universo cultural e acadêmico há quarenta anos, a escuta tem sido fraca. "Fraquíssima". Como reação radical a essa escuta que não se constitui verdadeiramente, setores de grupos historicamente desconsiderados têm feito uso de uma estratégia de luta por seus direitos chamada cancelamento, sinalizando que a intensidade da resistência diante da negação deve ser proporcional. Apesar de reconhecê-la como uma forma legítima de reação, este estudo não pretende desmerecer a voz de Valdomiro Silveira quando fala pelos caipiras oprimidos; a de Mário de Andrade quando fala dos excluídos da urbe; a de Guimarães Rosa quando fala do universo da jagunçagem e do sertão, ou a de qualquer outro escritor que tenha trilhado ou que pretenda trilhar esse caminho. Aqui se trata de questionar a sua posição de quase exclusiva representatividade nos estudos literários; de reconfigurar as categorias de análise e de legitimação que têm ainda deixado de lado outras vozes, abrindo as portas da sensibilidade para acolher a sua contribuição ímpar, inimitável. Antonio Candido, ao dizer que Água funda tem "o timbre das realizações cheias de personalidade", invoca a questão da diferença, tão cara aos feminismos.

Para entender a contribuição singular de Ruth Guimarães em *Água funda*, é produtivo relembrar a carta que começamos analisando. Ela havia dito:

[...] eu escrevia do jeitinho que você recomendava: fácil, sincera, descuidada, prosa brasileira sem nada dentro, mas com **aquela filosofia que somente se encontra na linguagem do povo**. (GUIMARÃES, 2014, p. 51; grifo meu)

Ruth Guimarães, através da linguagem, reconstitui essa filosofia inerente ao grupo em que pertence, filosofia essa assimilada pela vivência que teve desde que nasceu. Ela, de fato, precisou de um esforço, de uma ajuda no sentido de introduzir procedimentos estéticos de incorporação dessa linguagem do povo no universo da escrita, no gênero prosa de ficção, no gênero romance, tendo que adentrar no universo erudito e selecionar influências que nele fossem relevantes para procurar encaixar a sua criação pessoal nas exigências dos grupos detentores de acesso ao mercado do livro. Por isso, foi publicada, no ano de 1946, um momento em que esse tipo de escuta não seria somente "fraquíssima", seria inexistente. No entanto, o mergulho de Ruth Guimarães nessa "filosofia que somente se encontra na linguagem do povo" se fez a partir da sua própria história de vida, remetendo ao conceito de *escrevivência* de Conceição Evaristo, em que a vivência pessoal ou coletiva é usada como mote de criação.

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então

eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência *do ponto de vista pessoal* mesmo, ou a vivência do *ponto de vista coletivo*.²

A partir desse olhar, a "caipirinha sem nenhum polimento" tinha um tesouro nas mãos, e a falta de polimento, nesse sentido, era bem-vinda, pois que parte integrante desse tesouro. Ele não se resume ao conjunto de histórias rememoradas e inventadas que estão presentes no romance, nos processos de "abobamento" da Sinhá e do Joca, nos diversos personagens figurantes ou secundários que passam pela "praga" ou escapam dela. Ele está na filosofia que acompanha o olhar voltado para esses personagens e situações, no caso a incorporação dos elementos ameríndio e nagô junto ao campo eurocêntrico da visão da sociedade.

Em Água funda, a voz que narra não é marcada, não se apresenta com dados de gênero, classe, idade, posição. No entanto, algumas pistas aparecem que revelam o seu pertencimento ao grupo de caboclos pobres, de idade não muito avançada, possivelmente uma voz feminina, alter-ego da escritora. Assumindo essa possibilidade como referência, farei menção a essa voz sempre como narradora. A narradora começa reconstituindo o passado para depois avançar no tempo presente, porém com um ir e vir constante, ora curtinhos, ora mais longos, chegando a embaralhar a precisão da cronologia. Também mescla a perspectiva de testemunha com a de onisciente, utilizando-se de relatos de outros habitantes e incorporando a "voz do povo" que cola os acontecimentos à sua interpretação. Essa voz recria essa "filosofia do povo", ora dentro de uma perspectiva tida como racional, ora mergulhada em processos tidos como irracionais, em uma complexa instabilidade de enquadramento e análise desses movimentos.

No seu estudo folclórico *Os filhos do medo*, Ruth traça um paralelo entre manifestações orais simbólicas de religiões e culturas distantes no tempo e no espaço, demonstrando conexões entre elas e a rede cultural caipira, nesse caso focalizando as figuras de "demônios da espécie rural". Começa contextualizando representações do medo da morte, desde os homens das cavernas, os egípcios, indígenas do México, assírios e caldeus, hindus, persas, chineses, germanos, árabes, passando pela mitologia greco-romana (segundo ela "a maior contribuição ao inferno"), pelas fontes ameríndias incas e astecas, os rituais católicos, a teogonia tupi, até chegar na organização de expressões da região estudada propriamente. São metáforas, símbolos, terminologia, adágios, provérbios, crendices, superstições, princípios de magia contaminante, ensalmos e esconjuros, contos, enfim, uma gama de exemplos de material recolhido na região, que ela delimita logo no início do trabalho:

_

² Transcrição para o vídeo Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural, da TV Brasil.

Lendas e crendices vieram de fazendas, de arraiais, de arredores de cidades do interior, bairros fora do perímetro urbano. A delimitação geográfica é esta: parte da antiga zona de mineração (...). Vale do Paraíba do Sul, a leste do Estado de São Paulo, na parte impropriamente chamada Norte, compreendendo as cidades de Cachoeira, hoje Valparaíba (NE: Atual Cachoeira Paulista), Lorena, Guaratinguetá e adjacências; (...). Do **Sul de Minas**: Baixadas junto à Serra de São João, arredores de Pedrão e Maria da Fé, **Pedra Branca**, servida apenas por estrada de rodagem, e **fazendas próximas**, Baependi, o lugarejo de Alegre, à beira do Rio Lourenço Velho, localidades ribeirinhas, às margens do sinuoso traçado do Sapucaí. Esta a zona principal. (GUIMARÃES, 2020, p. 15, grifos meus).

Como vemos, a consciência desse imbricamento de culturas orais foi uma fonte de inspiração para Ruth Guimarães, tanto no seu ensaio sobre o medo como no seu romance, que, aliás, se passa nas partes grifadas da região que ela descreve acima. Há um dado biográfico relevante para o entendimento dessas influências: Ruth, nascida em Cachoeira Paulista, teria se mudado com três anos para a Fazenda Campestre, onde seu pai fora trabalhar como escriturário, lá permanecendo até os oito anos, quando volta para sua cidade natal. Segundo uma entrevista dada por ocasião do lançamento da obra (SENNA, 1946), é a história dessa fazenda, que ficava ao pé da Serra de São João, no sul de Minas, que ela conta em *Água funda*.

Nesse universo caipira, temos a presença muito evidente da tradição católica nos ritos de casamentos da Sinhá e da personagem Cecilia, numa bela descrição de uma missa campal, em cenas de resguardo na quaresma, da reconstituição do Judas em Sábado de Aleluia, da celebração do São João com a fogueira e o pau de sebo (esta de natureza pagã, mas incorporada pela igreja), e em rezas para Nossa Senhora, Jesus Cristo e outros santos católicos. Porém, chamam a atenção também a presença de elementos de outras tradições, especialmente do pensamento de povos originários, que privilegiam a via onírica, não racional, como uma forma de conexão com uma consciência que transcende o mundo material e suas amarras. Mário de Andrade comenta essa mistura ao criticar Tristão de Ataíde, que afirmara ser "o sentimento religioso a própria alma brasileira" (deixando implícita a catolicidade do sentimento mencionado). Para Mário, essa religiosidade de orientação cristã seria superficial, uma manifestação muitas vezes mais individualista que coletiva. Por um lado, sua fragilidade poderia ser constatada pela facilidade com que as classes incultas absorvem o protestantismo ou o espiritismo, com uma "complacência e uma disseminação facílima" (ANDRADE, 1974, p. 16). Por outro, a presença incontestável das superstições e magia "de proveniência ameríndia e africana, o uso das sibilas de todas as vestimentas provam a falta de catolicismo tanto na burguesia, como na massa popular" (ANDRADE, 1974, p. 21).

A religiosidade se desenvolveu. A catolicidade se corroeu, ficou apenas uma casquinha epidérmica. Enfim, é fácil perceber na grande religiosidade do povo brasileiro, mesmo quando ela se manifesta pelo credo e ritual católico, os processos, os caracteres,

as leis psicológicas e sociais que formam as religiões naturais. (ANDRADE, 1974, p. 24).

De modo a vislumbrar, na espiritualidade e na filosofia de *Água funda*, a presença de elementos culturais dos povos originários em convivência com os de natureza europeia, alguns estudos cosmológicos dessas culturas serão usados como base para identificar como isso habita e forma a voz que narra, ainda que amenizado, transformado ou dentro de uma convivência conflitante.

elementos da cultura ameríndia

O representante Tapuia Kaká Werá Jecupé, dedicado à difusão dessa cultura, para fins didáticos captou alguns aspectos recorrentes nas várias etnias e tribos brasileiras, tanto da matriz Tupi, predominante no litoral, como da matriz Tapuia, predominante nas terras centrais do Brasil. Ele sustenta que a vida, para muitos desses grupos, tem três planos: o "mundo do alto", o "mundo do meio" e o "mundo do baixo", que é aquele que acessamos pelos cinco sentidos. Ao sonhar, o homem estaria dormindo para o "mundo do baixo" e acordando para o "mundo do meio", onde ele pode se comunicar melhor com o "povo da pedra", o "povo da árvore" e o "povo animal", e assim obter informações para o cuidado do seu corpo, de sua cadeia de relacionamentos no mundo sensível, bem como atingir uma consciência da integração desses mundos, seguindo a sabedoria ancestral de que a alma seria imortal, transcendendo a casca física (DIÁLOGOS, 2020). Para muitos de nossos povos originários, o estado onírico é que seria o estado de vigília. Segundo eles, há outras formas de acessar o "mundo do meio" fora do sono: o uso das invocações e evocações de vibrações sonoras, ativando o poder do som nos cantos, além do recurso do silêncio e da respiração num modo mais meditativo. Essa descrição pode ser constatada nos indígenas amazônicos, que também se utilizam de plantas de poder psicodélico, como a Ayahuasca, para acessar esse mundo onírico. Davi Kopenawa, sendo um xamã Yanomami (habitantes da região amazônica que faz fronteira com a Venezuela), relata em A queda do céu tanto o poder do sonho como os efeitos de um rapé alucinógeno chamado yãkoana na constituição desse estado de "vigília". O alucinógeno e o sonho agem em conjunto para intensificar seus efeitos.

Para além desse quadro geral feito por Werá, cabe questionar qual ou quais grupos indígenas habitavam a região que influenciou o romance aqui analisado para colher alguns aspectos mais comprovados dessa herança cultural local. O livro *O indígena do Vale do Paraíba*, de Paulo Pereira dos Reis, faz uma descrição de um grupo que foi identificado como tendo grande presença por lá, especialmente na margem esquerda do Paraíba, que alcança o Sul de Minas. Trata-se do grupo Puri. A pesquisa de Reis apresenta uma confrontação de dados colhidos nos relatos de viajantes, cronistas, missionários e nomeados do governo local que tiveram contato e estudaram tribos indígenas no século XVI, como Diego Garcia, Padre Manuel da Nóbrega, Hans Staden, José de Anchieta, Jean de Léry e outros. Segundo Reis, por volta de 1598, fugiram para as matas do interior Tupinambás e Tamoios,

remanescentes da revolta contra os portugueses. Porém tem-se notícia de que os Tamoios, enquanto grupos autônomos, viriam a desaparecer das terras do vale do paraiba. Escavações em sítios arqueológicos também demonstraram que a presença Tupi nessas terras foi esparsa e não predominante. Já o grupo Puris-Coroado e seus aparentados Coropós³ foram identificados como as tribos que ocuparam o Paraíba "para o Norte até Minas e Itapemirim" (REIS, 1979, p. 63). Foram classificados como dentro do grupo Jês orientais e descritos como tendo uma língua própria e possuindo uma tez de cor "vermelho cúprico", cabelo negro escorrido, quase sem pelos no corpo, em geral largo, baixo, robusto e musculoso. As suposições de que seriam ferozes e de que comeriam carne humana não se comprovaram, inclusive com relatos de que seriam índios de boa índole e medrosos" (REIS, 1979, p. 70). O adjetivo medroso também foi contestado pelos recentes estudos do Projeto Txemim Puri, iniciativa autônoma de integrantes da etnia, empenhados em revitalizar a língua, a história e a cultura desse povo no século XXI. Nesse resgate, discordam da atribuição etimológica dada ao nome de seu grupo como sendo "pequeno", ou "manso", informação que a própria Ruth Guimarães teria compartilhado no seu Contos índios. Eles esclarecem que Puri de fato significa "ousado" (PURI, 2020, p. 78), pela forma surpreendente de ataque ao oponente, e atualizam a sua trajetória. Teriam permanecido consideravelmente isolados até o início da extração de ouro em Minas Gerais (século XVII). Com o início da lavoura cafeeira, do Rio para o interior, houve uma expansão agrícola sobre os sertões do Vale do Paraíba, nos séculos seguintes, forçando os sobreviventes Puri a uma diáspora, fugindo do genocídio e etnocídio. Houve, inclusive, um apagamento dos documentos oficiais que registraram a continuidade viva desse povo, para que o Estado pudesse justificar a expropriação dos seus territórios. Felizmente, seguem resistindo, afirmando sua identidade, sua "não extinção" e retomando sua língua.

Com relação aos costumes e crenças, os relatos antigos afirmam que tinham uma noção coletiva de propriedade, sendo desapegados, sem a necessidade de guardar alimentos para o dia seguinte. Com "um indomável amor à liberdade e à vida nômade" (REIS, 1979, p. 73), quando escravizados se tornavam apáticos e taciturnos. Acreditavam em vários seres poderosos e seus rituais fúnebres atestam sua crença na continuidade da alma, que iria "para uma agradável mata, cheia de pés de sapucaia e de caça, onde fica contente em companhia de todos os mortos" (REIS, 1979, p. 80). Chamou especial atenção o relato quinhentista de que temiam alguns astros, principalmente a lua, usada para a contagem do tempo e considerada a "fonte de todo o mal e de todo o bem". Os Puri atuais reafirmam a grande importância da lua (*petara*) na cosmovisão da etnia, preferindo usar o termo "respeitar" no lugar de "temer" e destacando o lado benéfico de seu culto: "Há, na tradição oral Puri, a prática das crianças recém-nascidas serem oferecidas à lua para proteção e a preparação de algumas medicinas inclui a exposição à luz do luar." (PURI, 2020, p. 90).

José Miguel Wisnik (1998, pp. 160-170), ao referir-se à natureza dos recadeiros na novela de Guimarães Rosa *O recado do morro*, lembra que a palavra

³ "João Ribeiro, também concordando com seu parentesco, afirmou que os Puris eram sobreviventes do grupo dos Goitacás. Mais cauteloso, Estevão Pinto escreveu: 'acredita-se que os coroados, puris e coropós sejam seus descendentes'." (REIS, 1979, p. 64).

"lunático", usada para descrevê-los, estaria sendo empregada remetendo-se à lua: aquele que sofre a influência da lua, no sentido de estar aberto à natureza primitiva, emocional, não racionalizável. Ou seja, seriam pessoas que estariam operando, não tanto no modo loucura, mas no modo desrazão, de acordo com o conceito trabalhado por Peter Pal Pelbart. Em *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*, Pelbart relaciona espécies de delírio ao divinatório e à sabedoria. Esses elementos estão fortemente presentes na composição do caboclo Joca e sua ligação com Curiango, em especial ao fato de ele ter, como os indígenas Puri, uma vida apegada ao nomadismo, herança de mobilidade do tropeiro, com difícil adaptação ao trabalho fixo. Sobre a influência da lua no modo de olhar os signos ao redor, Ruth Guimarães nos remete a um trecho de *Os filhos do medo*, em que assinala o quanto o culto lunar foi assimilado pelo caboclo.

O nosso caboclo guardou muito do culto lunar. Relaciona a lua a todas as fases da vida e a todos os acontecimentos. Não corta sapé na lua nova, por exemplo. (GUIMARÃES, 2020c, p. 27)

Em Água funda, no início do segundo núcleo, há uma passagem, quando o casal Joca/Curiango está sendo apresentado ao leitor, em que a lua se ilumina, percorre ali o imaginário do povo até se tornar símile de Curiango. Filha de um sobrinho de Sinhá com uma curiboca, ela encarna a idealização da mulher comum caipira.

O luar também faz doer feridas antigas. [...] 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 da 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. 78⁴)

Pois o mar que é o mar, tem maré, por causa da lua! [...] Curiango é também como o tempo, quando está para chover, e é como a lua. (*idem*, p. 79)

Além do lado poético da lua, enquanto força primitiva da natureza, Curiango também encarna o seu lado aterrorizador, na medida em que desestabiliza, com sua beleza, o ideal de castidade e de submissão esperado da mulher no imaginário masculino patriarcal. Essa figura feminina, bem como a de seu admirador Joca, foram possivelmente inspiradas num conto de Valdomiro Silveira, já mencionado⁵. Em "Os curiangos" (pássaros de vida noturna), Valdomiro também criou um personagem masculino, Pedro Mariano, que, como Joca, é assombrado pela figura da mulher amada. No caso do conto, a imagem dela, recém-

 4 A partir desse ponto, todas as citações de GUIMARÃES, 2003 serão indicadas apenas com o número da página.

⁵ "Todos os contos que fizeram parte d'Os Caboclos, Valdomiro os escreveu entre 1897 e 1906" in SILVEIRA, Agenor, 1962, p. ix.

_

morta, se cola ao pássaro numa dúbia miragem do protagonista, quando o narrador, em terceira pessoa onisciente, conta que Pedro estava sendo perseguido por um bando de curiangos, aves também conhecidas como bacurau, coriavo, engolevento⁶ ou mariangu. A perseguição se iniciou quando o protagonista, que era um coveiro/zelador de cemitério, durante o enterro de um corpo apenas coberto por um lençol, reconheceu nele a única mulher da cidade que um dia havia com ele simpatizado, e também a "única pessoa no mundo a quem o Pedro Mariano queria bem, era aquela mesma china por nome Valência' (SILVEIRA, 1962, p. 118). Ela teria vindo na carrocinha preta que levava os pobres ao cemitério, e havia sido apresentada pelo seu condutor como uma prostituta ("mulher-da-rua", "mundana"): "Ó seu coveiro, venha me dar um reforço, que esta biraia tem muito pecado, pesa que é um Deus-nos-acuda!" (SILVEIRA, 1962, p. 122). Diante da descoberta, "sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota, nalgum valo, nalgum fundo de boçoroca" (SILVEIRA, 1962, p. 124). Numa espécie de apagão, se viu correndo e envolvido por uma nuvem de formigas com asas (bitús) tanto por fora, como por dentro. Foi perseguido, primeiro por um casal de curiangos, depois por uma multidão deles, esfomeados, atacando ombros e cabeça, a procura dos tais bitús e içás. Tentando em vão se desvencilhar deles com uma faca, o rapaz chegou à uma grota seca e lá viu que:

No meio dos curiangos, agora, avultava um, de olhos maiores e asas mais pesadas: aproximou-se, foi-se aproximando, e o Pedro reconheceu uma Valência de penas, que o olhava muito espantada, mas que também tirava seu eito na caça, cravando-lhe o bico, mais fundo, no cucurutu da cabeça, onde mais fervia o formigueiro. (SILVEIRA, 1962, pp. 126-127)

Desesperado, Pedro se atira no fundo da grota, quebrando o pescoço. Sabemos que curiango é um pássaro pertencente a ordem dos Caprimulgiformes, cujo nome seria provindo de Kurianga, termo quimbundo (língua africana falada no noroeste de Angola), significando "preceder". Em Água Funda, Curiango seria o apelido dado a essa sobrinha neta de Sinhá, "por que canta quando todos os passarinhos estão calados? Por que mora em beira de estrada, entre árvores, numa casa que é ver um ninho? Por que levanta de madrugadinha cantando?" (idem, p. 75). Apelido que toma o lugar do nome próprio, a ponto de o leitor somente no fim ficar sabendo qual seria o nome de batismo dela. Descrita como uma 'moça bonita, viva", que ergue a cabeça com aprumo e "não sabe de onde lhe veio o ar de rainha". Alguém que "não é dizer que seja bonita de admirar. Nem é bem boniteza. É uma coisa que puxa os olhos da gente, que arrepia, que enleia, que aquece, e que umas mulheres têm e outras não tem" (ibidem). Uma "rosinha vagabunda, que dá em qualquer chão e trepa em qualquer cerca", a "mais alegre, a mais vistosa, a mais simples, a mais pobre, ao mesmo tempo a mais bonita das rosas". "Tinha candonga na fala. Tinha candonga naquele corpo com jeito de água corrente, virando curva em remanso sereno, ou de cobra que balanceia para dar bote..." (idem, p. 76). Joca, diante dessa mulher extraordinária em sua simplicidade, mas de tal modo

 $^{^6}$ São conhecidas como engole-ventos pelo seu hábito de alimentarem-se de insetos, voando baixo com o bico aberto para pegá-los.

perturbadora, tem aquele que seria o seu primeiro ataque ou crise, assim que se vê por ela apaixonado. Como Pedro Mariano, também perde o sentido e termina numa:

tranqueira de pau seco, no fundo de uma perambeira medonha. Não se lembrava como tinha caído. Só se lembrava que tinha corrido, cego, no meio da escuridão, e que Curiango vinha correndo atrás com aqueles olhos de jaguatirica esfomeada. Foi milagre não ter morrido com o pescoço quebrado. (*idem*, p. 87)

Muitos são os pontos de contato do casal de protagonistas do segundo núcleo com esse conto, para além do evento de um homem numa perseguição que relaciona o pássaro noturno com a mulher que quer atacá-lo, sugerindo uma linha tênue entre um acontecimento estranho da natureza e o delírio desse homem que "deturpa" os fatos com visões persecutórias. Pedro quebra o pescoço, Joca quase! O conto, como o romance, também é cheio de superstição, envolvendo o olhar do povo que alimenta a crença numa possível praga a rondar o coveiro, homem desde pequeno "macambúzio", andando sozinho em lugares "soturnos", parecendo "alma penada". Depois de tomar a ocupação no cemitério, por si assustadora, e de ser visto falando sozinho, perdeu a simpatia da amedrontada Valência, que um tempo depois foge da cidade. "Foi então que rebentaram as primeiras febres" (SILVEIRA, 1962, p. 120), uma epidemia tomou conta do lugar, causando um número crescente de mortes, que foram logo atribuídas ao Pedro. O conto, assim como o romance, não esclarece o leitor diante do mistério interpretativo na balança que pende entre a praga assombrada e a desagregação psíquica do rapaz. Em *Água funda*, Joca, em seu segundo ataque, transfere a figura persecutória da mulher amada para a figura mítica da Mãe de Ouro. E, se Curiango é símile da lua, Joca também é assim descrito: "tinha o olhar enluarado por natureza. É que a mãe dele ajudou a vestir anjinho quando ele estava para nascer" (idem, p. 93). Aqui, a expressão dá a entender que a mãe de Joca vestiu uma criança morta, para o enterro, conforme costume do Brasil colonial. Nessa afirmação encontramos outra ligação mórbida que o liga ao personagem de Valdomiro, visto que Pedro teria começado a falar sozinho depois que participou do enterro de uma criança: "A primeira vez que lhe acharam uma aduela de menos, foi quando tratavam de enterrar uma criança." (idem, p. 119)

Dessa forma o poder da noite, da força da lua, do que ela tem de instintivo, primitivo, não racional, delirante, "fonte de todo mal e de todo bem" ou "algo que deve ser respeitado", perpassa aspectos da aura da personagem Curiango, da atração e repulsa que exerce no caboclo Joca, até seu próprio destino final, que se descola da chamada razão.

Um representante direto da cultura ameríndia no livro é um personagem, secundário, mas muito vigoroso e expressivo, chamado Inácio Bugre. É significativo o fato de ele ser o único personagem mais detalhado, além de Sinhá, que atravessa os dois tempos do romance. Chamado também de "Seu Inácio", "índio", "bugre quieto", "bicho do mato", "caboclo de pouca fala e de pouco riso", "bugre brabo", "homem cor de cuia", morava num ranchinho de catre de pau, forrado com esteiras de taboa, na "banda das vertentes", as que "deram nome à fazenda" (*idem*, p. 32). Vivia de tecer esteiras com taboa tirada do brejo, estando sempre de pé no chão e no meio do mato, escapando milagrosamente das picadas venenosas de cobra. O

povo acreditava que "tinha oração de fechar o corpo", ao que a narradora discorda: "o que ele tinha era sangue forte, e fumo do bom para botar na ferida" (*idem*, p. 33). Ofereceu um amor ilimitado à Gertrudes, filha de Sinhá. Amor à princípio ambíguo, mas que acaba se revelando mais paternal do que outra coisa. Presenteava a menina com toda espécie de mimo, e ela os recebia feliz, parecendo estar mais à vontade convivendo com essa cultura originária do que com a riqueza europeizada da mãe. Além de passeios de canoa, entre os mimos havia joás vermelhos em uru de palha trançada, balaio de jabuticabas, galos da serra dentro de gaiolas de taquara e arame fino, latinhas com lambaris de rabo prateado, cesta de pêssego maduro, espiga de milho verde, melancia. Sinhá comenta: "qualquer dia pede a lua e mecê traz. / - É, dona. Se não estivesse tão alto..." (idem, p. 30). Tal apresentação mostra Inácio como o elemento indígena que permanece presente, paralelo à vida colonial, interagindo com ela mais como observador, sem assimilar sua cultura e sem se dobrar aos desmandos da Sinhá. O fato de morar nas vertentes que dão escoamento às águas da fazenda simboliza a sua instância originária na geografia e na composição da população. Na medida em que essas águas são comparadas às "lágrimas que a mãe-d'água tem chorado", relembram a triste desapropriação que os indígenas têm sofrido ao longo do tempo. Quando Sinhá impede a felicidade amorosa da filha com o filho do capataz, o indígena contraria suas ordens, tomando a proteção da menina e de seu novo marido para si. Se afasta dessas terras para só voltar quando Carolina abandona a fazenda: "- Ele tinha que voltar. O Bugre é nativo destas paragens. É cria daqui mesmo...". (idem, p. 66). Retorna no segundo núcleo de tempo, com algumas aparições mínimas de passagem no ambiente, vistas pelo Joca, e discretamente comentadas. É de fato novamente focado pela narração quando sua morte chega, de picada de urutu preto, o segundo a compor a trama de tragédias que acomete a todos no desfecho do romance, dentro do conjunto ligado pelo narrador à "praga". Porém, no seu caso, a voz que narra o isenta de culpa: "Esse desconfio que não foi por causa de praga, pois não devia nada" (idem, p. 237), a que Seu Pedro Gomes discorda. Naquele dia o Bugre tinha saído sem o seu fumo, e, surpreendido pelo animal peçonhento, não pôde aplicar aquela planta de cura, conhecimento acumulado pela sua sabedoria ancestral. Termina dando sinais de que havia expirado tentando uma simpatia de luta de vida e morte contra a cobra:

Os da cidade não sabem, mas o povo aqui todo acredita: diz que não há, para mordida de cobra, como arrancar e comer na hora o coração dela. Não digo que é certo, nem que não é. Abusar não presta. É ver que o Bugre fez a simpatia e, pra ele, não adiantou, ou não deu tempo. (*idem*, p. 203)

Há uma sugestão de que, independentemente de estar inocente e alheio àquelas falhas humanas da população local, sua quase extinção seria de qualquer forma marcada pelo tempo histórico e pelas forças de poder social que predominaram naquela terra, o que não o impede de sair de cena lutando com as armas acumuladas pela sua experiência, reafirmando a cosmovisão indígena.

elementos da cultura nagô

Também cabe aqui vislumbrar a marca que o elemento nagô deixou nessa comunidade do Sul de Minas. O filósofo Muniz Sodré, em seu livro Pensar nagô, ao expor o saber ético e cosmológico dos africanos, contrastando-o com o pensamento hegemônico eurocêntrico, aponta para sua validade enquanto modo de pensar filosófico complexo, questionando o seu entendimento como algo circunscrito ao campo religioso. Sua especificidade se dá, segundo ele, por comportar uma liturgia que "passa mais pela dimensão de um ativo pensamento de Arkhe, do que pelo plano religioso stricto sensu" (SODRÉ, 2017, p. 20) com "fortes pontos de contato dialógico entre as diferentes filosofias, isto é, um mútuo atravessamento dos conceitos e das imagens trabalhadas pela razão, tanto a instrumental como a sensível" (SODRÉ, 2017, p. 29). Esse recurso metodológico, denominado por ele "modulação", de estabelecer analogias entre os procedimentos afros e outras filosofias, traz "correspondências analógicas que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos nas disputas de sentido" (SODRÉ, 2017, p. 32). O pensamento nagô enquanto filosofia da diáspora tem outro modo de pensar "a experiência vertiginosa do pensador europeu (que inclui o sonho e processos "patológicos") confrontada com a ambiguidade do transe e as metamorfoses de gênero" (SODRÉ, 2017, p. 80). É uma cultura (assim como a dos hindus e dos chineses) que não separa o real cósmico do humano, tendo uma diátese filosófica "média" (melopeica e fanopeica), em contraste com a diátese "ativa" logopeica da filosofia platônica e aristotélica. A Arkhé africana seria um princípio coletivo, uma experiência da alacridade (ou alegria) que transparece nos mitos, nos ritos, nos aforismos⁹, nas invocações, narrativas e cânticos. Se dá na fala - escrita ou oral - entre um locutor e um ouvinte abrangendo os vivos e os mortos. Sodré sustenta que, enquanto o sujeito da diátese ativa é o filósofo, o sujeito da diátese média é o sábio, que "não individualiza a autoria de seus pensamentos expressos em máximas, aforismos, ou nos enunciados da memória mitológica, por sua vez constituída como sujeito coletivo de pensamento" (SODRÉ, 2017, p. 141).

_

⁷ "Nagô tornou-se um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, na verdade equivalente à palavra *ioruba*, designativa dos falantes dessa língua, que em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África. A insistência na denominação "nagô" – mas também "jejê nagô" – conota, para nós, a pouca familiaridade brasileira com a diversidade étnica dos escravos, mas ao mesmo tempo a preponderância do comércio intenso entre a Bahia e a costa da África Ocidental, portanto, a manutenção do contato permanente entre os nagôs da diáspora escrava e as suas regiões de origem". (SODRÉ, 2017, p. 132).

⁸ "é termo grego a ser por nós acentuado tanto no sentido de "origem", como no sentido (aristotélico) de "princípio material" das coisas. [...] Esse princípio é propriamente filosófico (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas principalmente de pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma filosofia trágica, que afirma o divino como uma faceta da vida, mas sem teologia. Nessa composição complexa, uma metade é claramente humana, a outra pertence à ordem do "suprarracional" ou do "divino"." (SODRÉ, 2017, pp. 132-133).

⁹ Aqui entendidos como "elaborações de valor local que não pretendem coincidir com uma verdade única, mas abertas a conexões associativas. Fazer o pensamento refletir e guardar tanto o visível quanto o invisível do tecido simbólico constitutivo do comum fundamental e inerente ao grupo". (SODRÉ, 2017, p. 141).

Na cultura oral múltipla de Água funda, o elemento africano se apresenta, entre outros vários elementos, na lenda que, a partir do segundo ataque, atravessa o imaginário de Joca, transformando-se em possível causa (e símbolo) de sua fragmentação. Ruth Guimarães viria documentar essa e outras lendas da tradição oral brasileira em seu livro de 1963, Lendas e fábulas do Brasil. Em 2020, a lenda da "Mãe de Ouro" foi reeditada na publicação Contos negros, dentro de um grupo denominado Mitos Iorubanos. Segundo ela, um escravo chamado Pai Antônio, desesperado por não conseguir encontrar ouro para o enriquecimento do patrão e por isso ser açoitado diariamente, teria visto uma aparição "com uma linda cabeleira cor de fogo, uma formosa mulher" (GUIMARÃES, 2020b, p. 19). Essa aparição ajudou Pai Antônio, indicando no rio onde encontraria as pepitas que precisava. O patrão forçou-o a desvendar esse lugar enriquecedor, e levou seus escravos para lá, a fim de escavar sem trégua até recolher tudo o que havia de ouro. No entanto, o pedaço de ouro que encontraram "se enfiava para baixo da terra, como um tronco de árvore... sem que nunca se pudesse encontrar-lhe a base" (idem, p. 21). A Mãe de Ouro segredou a Pai Antônio que se afastasse no terceiro dia de escavações, ao meio-dia, quando "desabaram as paredes do buraco, o patrão e os escravos soterrados morreram" (ibidem). Segundo prefácio do livro de 1963, Ruth teria colhido histórias de vários gêneros, tanto de origem europeia como ameríndia e africana. Afirma que essa parece ser coisa "comprovadamente nossa" e "de exemplo", já que faz menção à exploração de escravos africanos, desumana, abusiva e dominada por uma ambição desmedida, que cava, literalmente, sua própria desgraça. A figura da Mãe de Ouro é apropriada, no contexto do romance Água funda, pelo personagem Joca, como sendo uma aparição que domina a mente do homem atraindo-o para fora do lar, da família, do sistema, e condenando-o a um destino errante, não sabemos ao certo se em busca ou fugindo dessa luz dourada e ofuscante, que lhe tira a autonomia e a sensatez. Pelas declarações de Joca, a possível punição por ele ter duvidado e zombado dessa figura o teria levado a primeiramente fugir dela e depois ser por ela irremediavelmente atraído, a ponto de largar tudo e abraçar a estrada que o levaria a seu encontro. Seria a capacidade da Mãe de localizar as fontes de ouro e riqueza, escondidas nas profundezas da terra e da água, que o enfeitiça? Ou a capacidade que ela tem de ajudar e salvar da desgraça uns e punir outros na hora necessária? Por que teria essa figura o poder simbólico de desagregar Joca, de acometê-lo contra a sua vontade, com ataques de fuga, delírio, violência, estupor e mesmo desfalecimento, produzindo uma mistura intensa de medo e atração? Antes de esboçar respostas, é aconselhável reconstituir a forma como essa imagem se entrelaça na história.

No ir e vir cronológico dessa trama, o primeiro momento em que a Mãe de Ouro é mencionada vem logo no início, na segunda frase da obra, na voz da narradora: "É que a mãe de Ouro tinha enfeitiçado o homem", deixando no ar o entendimento dessa afirmação. No capítulo sete, uma história, que só mais tarde será indiretamente relacionada à aparição dessa figura, se dá quando os tropeiros, ao anoitecer, ouvindo o vento bater porteira, começam a contar casos de assombração. Um deles, Antonio Olímpio, contou que viu, junto a um grupo de pessoas, uma luz muito forte, que teria percorrido o espaço e parado num ponto, até que:

uma rede de carregar defunto, conduzida por dois homens, passou pelo espaço branco de luar e branco daquela luz, que ninguém soube se era do céu ou se era do inferno. [...] Então caímos ajoelhados, rezando o credo. Quando olhamos outra vez, tinha sumido tudo. (pp. 104-105)

Nesse contexto, Joca, apesar de presente, permanece aparentemente indiferente à sua contação. Porém isso muda depois do evento já comentado, ocorrido no capítulo nove, que foi interpretado pela comunidade local, com anuência da narradora, como sendo o momento da grande "praga" que pegaria num grupo de personagens do segundo núcleo. Essa praga teria sido rogada pelo forasteiro que chegou para atrair pessoas a um trabalho análogo à escravidão, depois de ter sido punido, em retaliação, com requintes de tortura, por meia dúzia de homens (Joca incluso), em nome da comunidade. Depois disso e depois da reaproximação de Joca e seu amor Curiango, a narradora comenta com o seu interlocutor, retomando a frase lançada no início do livro: "por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango". E o capítulo onze desenvolve essa figura, antes dispersa, como o cerne dos problemas que envolvem a trajetória de Joca:

Onde mora? Mora no fundo da terra. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. O fundo do rio onde se acoita é dourado e brilhante que é ver um céu. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita que parece fogo, riscando o céu. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com esses olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D'Água. (*idem*, p. 147)

Essa explicação nos remete ao caso contado por Antonio Olímpio anteriormente e será seguida por mais uma aparição, numa noite escura de junho, presenciada por Joca e companheiros. No entanto, Joca, dessa vez, debocha: "Mãe de Ouro... Mãe de bosta, com perdão da má palavra. Aquilo é uma estrela que mudou de lugar" (p. 149), ao que a narradora em seguida interpreta: "Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. Ela escutou a praga e veio. Porque se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse" (*idem*, p. 149).

Adiante, Joca toma a palavra. Não sabemos para quem exatamente, possivelmente para si mesmo, ou, num movimento de inversão cronológica, antecipando a conversa com o médico que viria a atendê-lo mais tarde, Joca confessa que, por ser católico, não via nem acreditava em nenhuma dessas lendas brasileiras, como Boitatá, Curupira ou Saci. Continua seu relato refletindo sobre seus dois "ataques", o primeiro e o segundo. Depois disso, casa-se com Curiango, dizendo: "era uma santa e me quis assim mesmo" (*idem*, p. 150). Antes do nascimento da criança a narradora comenta: "Quando os ataques pegaram a amiudar, deu de ficar calado, horas e horas [...] olhando para longe." (*idem*, p. 156).

No capítulo doze, Joca confessa ao seu compadre: "O mal é um desapego. Não posso mais sentir nem pensar. Tudo se desmancha dentro de mim..." (idem, pp. 167-168). Acrescenta que a cada dia tende mais a largar tudo e seguir o chamado da Mãe de Ouro. Outro "estupor" lhe acomete, em casa, com Curiango, em que

mistura o medo de ser levado pela lenda e o de ser traído pela esposa, como fazia a prima dela com o marido. É significativo que essa lendária figura feminina tenha sido, a princípio, confundida com a figura da própria Curiango. Em descrição recorrente feita por Joca, ambas teriam olhos atordoantes e ameaçadores, olhos de jaguatirica esfomeada: "ela tem algum poder do diabo naqueles olhos" (p. 88). Sobre a Mãe de Ouro, Joca diz: "alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando" (idem, p. 168). Joca transfere a esses olhos a perda da razão, do equilíbrio, do sentido social, num movimento que vai do ciúme, da possibilidade, sem indícios, de ser pela mulher traído e desonrado, para um medo existencial, que o faz desapegar de tudo o que o rodeia, o medo da morte. Ele parece se identificar com o Pai Antonio da lenda, um negro escravo, que é pobre como ele, desprotegido como ele. Esse escravo seria o único salvo pela Mãe de Ouro. Seus filhos são as pepitas, o ouro, as jazidas, e ela procura punir todos aqueles que tentam se apossar dessa riqueza. Pune tanto os senhores como os escravos que vêm a serviço dos senhores. Somente o Pai Antonio foi salvo, somente ele teria sido tomado para sua proteção, desde que obedecesse às suas ordens de desapego. E Joca também vai obedecer, seguindo-a pelas estradas, levado sem vontade própria. O mito é uma figura feminina ambígua, que não opera na dualidade bem/mal, e sua complexidade reflete a herança nagô, da sabedoria coletiva dos mitos, que se propaga oralmente e que tem origem numa experiência da diáspora por excelência, já que é uma lenda que vem da região da mineração, no Sudeste, a partir do Ciclo do Ouro, no século XVIII, quando se intensificou a exploração da mão de obra africana.

O capítulo quatorze fecha o destino de quase todos os personagens envolvidos nas duas "falhas trágicas" enfatizadas no enredo: a do primeiro núcleo feita por Sinhá, transformada na pedinte Choquinha, e a do grupo de homens (e um cachorro) envolvidos na humilhação e tortura do aliciador de trabalhadores semiescravos. Porém, o fechamento da sina de Joca será adiado para o capítulo quinze, o derradeiro, quando o círculo narrativo se fecha, concluindo ao seu interlocutor tudo o que havia sido antecipado. Nesse ponto, a atenção se desloca da dor de Joca para a dor de sua mulher Curiango. É ela que vem a ser o depositório da identificação da narradora, que afirma que nela a praga "pegou de ricochete", na medida em que sofre a desgraça de Joca por ela, pela filha de ambos, e por ele, que nesse ponto já está praticamente fora, não mais sente, não mais se importa. Curiango, que vinha sendo trabalhada pela narração em uma chave idealizada, com grande concentração de imagens poéticas, parecia a princípio ser a personagem que sucederia o protagonismo de Sinhá no segundo núcleo, inclusive por ser ela a sua herdeira familiar. Porém, sua força de caracterização transfere ao Joca, seu admirador, o protagonismo, que ele divide com o grupo que o rodeia, mas sempre mantendo uma posição de foco maior de interesse. Então, a força simbólica feminina de Curiango retoma o centro das atenções, finalizando a sina do marido pelo seu olhar de esposa. A tragédia de Curiango foi a de carregar a dele, por amor e pela condição feminina de dependência considerável como mulher e mãe, abandonadas, solitárias e à mercê da sorte de serem marginalizadas num país patriarcal. Um caso de inocência que sofre. Numa posição radicalmente inferior à de Sinhá, sua tia avó. Econômica e socialmente, Curiango, como personagem, não teria tido nem uma fazenda, nem uma hybris para chamar de sua. A fraqueza que

herda é a fraqueza do marido, que pagaria mais do que os outros a praga rogada. E o que o tornaria mais vítima dessa praga, segundo uma das conclusões, já mencionadas, feita por essa narradora ziguezagueante, seria o fato da praga ter se somado à descrença, tomada como desrespeito, à Mãe de Ouro. A dimensão dessa não crença (que o caipira chama de "abusar") pode ser entendida a partir de um provérbio nagô: "só aprende quem respeita" (SODRÉ, 2017, p. 314). O desdobramento desse provérbio é relacionado por Muniz Sodré ao entendimento dado por Wittgenstein ao ethos grupal na formação e fortalecimento das crenças, e complementado pelo filósofo baiano:

Na base de toda aprendizagem prática está o ethos grupal, ou seja, a vinculação comunitária, que responde pela formação das crenças. Por isso, diz Wittgenstein que, para começarmos a crer em alguma coisa, é preciso que funcione aquele "meio vital" dos argumentos, que não consiste de uma proposição isolada, mas de um "inteiro sistema de proposições", mutuamente apoiadas, de tal maneira que a luz se expanda gradualmente sobre o todo". O que o filósofo deixa de dizer, porém, mais tarde acentuado por antropólogos, é que esse "meio vital" é intrinsecamente religioso, daí sua força contínua de convencimento e expansão, o que faz da religião, não um sistema cultural à parte, mas um campo simbólico subjacente ao processo de geração e transmissão de significados. (SODRÉ, 2017, p. 312)

Aqui, na cultura caipira, esse "inteiro sistema de proposições" seria um emaranhado de convicções que agregam o elemento africano, o ameríndio e o europeu, ocupando e sustentando o imaginário caipira, a ponto de Joca, na sua lida com o sincretismo, tender a desacreditar a lenda da Mãe de Ouro num primeiro momento, para, em seguida, agarrar-se a ela com fervor religioso, quase como em um transe. Isso demonstra que esse emaranhado de diferentes extratos culturais não se dá sem conflito. Outro exemplo do efeito desse sincretismo em Joca é o momento em que acreditou ter recebido mau-olhado de Curiango. Para se proteger pediu ajuda da benzedeira de Umbanda. O amigo o aconselha a parar com aquilo, dizendo que ele estaria confundindo paixão com mau-olhado ("Você está é caído pela moça"/ "Que mau-olhado, que nada!", p. 89). Perdição, morte, desapego, marcam a relação direta do romance com o ensaio folclórico Os filhos do medo, que, como já dito, foi escrito também nos anos 40. Ambos os trabalhos foram atravessados pela forma como o homem é impulsionado, marcado pelo medo naquela comunidade, e pela maneira personalíssima como uma mulher "caipira, negra e pobre" processa essa experiência naquela variante linguística natal, assimilando as lições do modernista Mário de Andrade e as experiências pioneiras de entrelaçamento da prosa literária com o material folclórico do vale paraibano e seu dialeto feitas por Valdomiro Silveira.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Tristão de Ataíde (1931). In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 7-25.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974, p. 231-255.

ANDRADE, Mário de. Contos de Belazarte. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

CANDIDO, Antonio. Água funda. Diário de São Paulo, São Paulo, 14/11/1946.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, pp. 7-11.

DIÁLOGOS na Mário: A vida é sonho, com Sidarta Ribeiro e Kaká Werá. 1 vídeo (93:36 min). Publicado pelo canal Biblioteca Mário de Andrade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PHckv5XgoaE. Acesso em: 30 mai. 2020.

ÉLIS, Bernardo. Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. xiv-xxi.

ESCRITORA Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural. 1 vídeo (52:26 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo. Acesso em 18 mai. 2021.

GONÇALVES, Júnia Silveira. Notas biográficas sobre Valdomiro Silveira. In: SILVEIRA, Valdomiro. *O mundo caboclo de Valdomiro Silveira*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. vii-xii.

GUIMARÃES, Ruth. *Vida e obra de Valdomiro Silveira*. In: SILVEIRA, V. O mundo caboclo de Valdomiro Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Secretaria de Esportes e Turismo; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1974, pp. xxii-xxxiv.

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

GUIMARÃES, Ruth. Calidoscópio: a saga de Pedro Malazarte. JAC: São José dos Campos, 2006.

GUIMARÃES, Ruth. Cartas a Mário de Andrade. *Revista Angulo/ Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. Lorena, n. 137, p. 50-52, abril/jun. 2014.

GUIMARÃES, Ruth. Lendas e fábulas do Brasil. São Paulo: Letra Selvagem, 2019.

GUIMARÃES, Ruth. Contos índios. São Paulo: Faro Editorial, 2020a.

GUIMARÃES, Ruth. Contos negros. São Paulo: Faro Editorial, 2020b.

GUIMARÃES, Ruth. Os filhos do medo. São Paulo: Editora Unipalmares, 2020c.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e diversidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Introdução. In: LORDE, Audre et al. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PELBART, Peter Pal. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PURI, Txâma Xambé; PURI, Tutushamum; PURI, Xindêda. Kwaytikindo: retomada linguística Puri. *Revista brasileira de línguas indígenas*. Macapá, v. 3, n. 2, p. 77-101, 2020.

REIS, Paulo Pereira dos. *O indígena do Vale do Paraíba: apontamentos históricos para o estudo dos indígenas do Vale do Paraíba paulista e regiões circunvizinhas.* São Paulo: Governo do Estado, 1979.

SENNA, Homero. Água funda. O jornal. Rio de Janeiro, 8/9/1946.

SILVEIRA, Agenor. Prefácio da primeira edição. In: SILVEIRA, Valdomiro. *Os caboclos*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1962, p. IX.

SILVEIRA, Valdomiro. Os caboclos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

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

SPERBER, Suzi Frankl. Amor, medo e salvação: aproximações entre Valdomiro Silveira e Guimarães Rosa. *Revista do instituto de estudos brasileiros*. São Paulo, n. 41, p.p 97-120, 1996.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. *Scripta literatura* – edição especial do Seminário Internacional de Guimarães Rosa. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 160-170, 2° sem. 1998.