

Capitalismo como praga: *Água funda*, de Ruth Guimarães

Capitalism as a Plague: Água funda, by Ruth Guimarães

Atilio Bergamini Junior

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Fortaleza | CE | BR

CNPq

atiliobergamini@ufc.br

<https://orcid.org/0000-0003-3613-373X>

Resumo: o ensaio se propõe a interpretar o romance *Água funda*, de Ruth Guimarães (1946), tendo como enquadramento teórico um conjunto de esculturas de Aleijadinho, além de recolha de uma lenda realizada pela própria autora. Ao final, ocorre um cotejo com as ideias de Antonio Candido a respeito da mudança social sofrida pelos “caipiras”. Em meio a esse diálogo, o ensaio analisa o método de construção do romance, argumentando que a lenda da Mãe de Ouro é o perdido fundamento simbólico da trama. A forma do romance aparece como figuração crítica do etnocídio sofrido pela cultura caipira em meio aos processos de modernização conservadora do latifúndio.

Palavras-chave: Ruth Guimarães; romance *Água funda*; cultura caipira; etnocídio; modernização conservadora.

Abstract: the essay aims to interpret the novel *Água funda*, by Ruth Guimarães (1946). So, as a theoretical setting, it uses a set of sculptures by Aleijadinho, in addition to Guimarães' own studies. At the final lines, it proposes a comparison between the novel and the ideas of Antonio Candido on the social change suffered by “caipiras”. Within this dialogue, the essay attempts to analyze the method of construction of the novel, arguing that the legend known as Mãe de Ouro is the lost symbolic foundation of the plot. The signs of a culture impacted by conservative modernizations appear encrypted in *Água funda*, that turns, in the plot and in



the characterization of the protagonist, a critical figuration of the ethnocide of the caipira culture.

Keywords: Ruth Guimarães; novel; *Água funda*; caipira culture; ethnocide; conservative modernization.

As partes e o todo

Ruth Guimarães, falecida em 2014 aos 93 anos, tinha 25, quando publicou *Água funda*, e 20, quando o escreveu, conforme relato da autora para Mário Augusto de Medeiros da Silva (2022). Até o presente momento, o romance teve três edições: a primeira pela editora Globo, em 1946; a segunda pela Nova Fronteira, em 2003, e a mais recente pela Editora 34, em 2018. Medeiros analisa diversas resenhas de primeira hora ao livro, todas bastante elogiosas. Desde sua entrada na literatura brasileira, *Água funda* foi entendido como um romance bem construído. Mas de que forma isso foi feito? Quais os planos que orientaram a organização da fatura dessa obra-prima?

O enredo se compõe de uma sucessão supostamente improvisada de causos relatados por uma mulher, um “eu”, narradora *quase* onisciente para um ouvinte, que é também aquele que lê. O ponto de vista é o dessa contadora de causos, mas o foco narrativo vai se valendo de sua *quase* onisciência para, por assim dizer, *ensamblar-se* em outras personagens.

A fazenda Olhos D’Água e seus arredores em Minas Gerais constitui o cenário da conversa e dos causos narrados no romance de Ruth Guimarães. Os personagens são estruturados pela própria fazenda, suas funções e suas contradições: proprietários (sinhá, sinhô etc.), capatazes, trabalhadores “caipiras”, depois, a “Companhia”, com seus engenheiros, negociantes e, ainda, os mesmos trabalhadores “caipiras”. Em que pese esse espaço bem delimitado pela narradora, a epígrafe leva a crer que tudo aconteceu em quaisquer tempo e lugar e que ninguém entendeu o misterioso sentido do que se passou. No espaço da fazenda, há os que concentram poder sobre terras e gentes, e os que, com diversas estratégias (o “zum-zum” ou fofoca, o mutirão, a solidariedade, a medicina popular, a troca não mediada pelo dinheiro), defendem as vidas humanas e não-humanas do empuxo fatal de mais um passo da modernização conservadora brasileira.¹ Fernanda Rodrigues de Miranda, em estudo a respeito do

¹ O termo “modernização conservadora” foi cunhado, em 1975, por Barrington Moore Junior, em estudo sobre o capitalismo na Alemanha e no Japão. Nos anos seguintes, o conceito apareceu em críticas à concentração de terras promovida pela ditadura militar brasileira e aos modos como as forças produtivas capitalistas dominaram os espaços agrícolas, por meio de uma concomitante dominação dos seres humanos e não-humanos. Para um estudo sobre a origem e a utilização do conceito “modernização conservadora”, ver o artigo “O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil”, de Pires e Ramos, 2009. No presente ensaio, estou próximo da inflexão que a obra de Florestan Fernandes (1979 e 2020) permite dar ao termo, principalmente na hipótese de que o capitalismo monopolista engendra modos de dominação autárquicos sentidos como extrema violência pelas comunidades a serem integradas à lógica burguesa, especialmente as comunidades negras, indígenas e camponesas. Para um apanhado a respeito das estratégias de resistência de pequenas comunidades diante de massivas forças econômicas agrícolas, ver, nas referências, Michael T. Taussig e Veena Das, respectivamente, com as noções de capitalismo como diabo em comunidades mineradoras na Colômbia e na Bolívia (Taussig) e de eventos críticos que se sedimentam nos gestos cotidianos de mulheres indianas (Das).

romance, denomina este processo como a “permanência do colonial” (2019, p. 112), desde o latifúndio escravista até o Brasil com latifúndio “moderno”, da Companhia.

A cena de uma contadora de histórias fazendo prosa na frente de um senhor/leitor, ambos sentados num local estratégico, em meio aos cenários dos acontecimentos relatados nos causos, é, portanto, uma moldura ficcional e fundamento da construção narrativa. O aqui e agora da narração vai puxando para si o ali e o antigamente, “o tempo da escravidão” e do engenho de monjolo.

Agora não se ouve mais o pim-pão do monjolo, batendo de noite e de dia, chuáááá-pam, com o impulso da água. A Companhia mandou represar o ribeirão dos Mota, tirou o monjolo e botou um moinho no lugar dele. Fica na direção desta janela. Por ali veio a desgraça de Sinhá (Guimarães, 2018, p. 25).

No trecho, uma Companhia, sujeito das ações, mandou represar o ribeirão. E tudo mudou. E veio um moinho. E, por ali, “desta janela”, a “desgraça” de Sinhá – e de todos. A prosa rodeia o assunto de uma praga (que leva à desgraça). De acordo com os “antigos”, a praga tinha levado às mudanças para o pior que aconteceram naquele lugar (Guimarães, 2018, p. 18), e é associada à Mãe de Ouro, entidade que enfeitiçou “o homem” (2018, p. 17). Por sinal, a expressão Mãe de Ouro foi, antes de modificação do editor, o título dado por Ruth Guimarães ao romance (cf. Miranda, 2019, p. 86).

Mãe de Ouro e praga estão associadas uma à outra, enquanto Curiango é parte da cura ou do quebranto contra o feitiço da Mãe de Ouro. O quebranto recai sobre o “homem”, depois denominado “Joca”. Configura-se, assim, um antagonismo estruturante da trama. Curiango *versus* Mãe de Ouro (e a praga).

A fazenda escravista se tornara propriedade de uma sequência de administradores até cair nos mandos da “Companhia”. Quando esta surge, aparece também um sujeito que tenta convencer os trabalhadores da fazenda a ir para o sertão para abrir “a estrada nova”: “Todos os gastos correm por conta dos engenheiros. É uma companhia grande. Depois o empregado paga aos poucos. Quando a gente, entra, assina um contrato” (Guimarães, 2018, p. 88).

O novo vocabulário empregado faz inferir que a suposta modernidade chegou à fazenda escravista, anteriormente repleta de sinhás, escravos, chicotes e argolas. Doravante, a narradora se refere a engenheiros, estradas, gastos, a uma Companhia, empregados e contratos.

O diálogo entre o representante da empresa que está abrindo a estrada e os caipiras interrompe de maneira abrupta um episódio anterior, que mostra Joca se entregando ao jogo. “Malvado truco! Todas as noites ia uma rapaziada à casa da Julinha, jogar. Jogavam a dinheiro” (2018, p. 85).

A sequência de cenas pode ser visualizada em seu todo assim:

- 1 Cena do *jogo de truco a dinheiro* mostrando o vício em que se mete Joca.
- 2 Cena da chegada de “um [outro] homem” tentando convencer os caipiras a *trabalhar na estrada do sertão por “trinta mirréis”*.
- 3 Cena da missa campal em que – como se verá mais adiante – *o cálice sagrado e o sol remetem à Mãe de Ouro*, enquanto Joca se “vende” por trinta mirréis, assinando contrato com a empreiteira. Nesta cena, o vestido de seda ramada usado pela nova

namorada de Joca, Mariana, também remete à lenda da Mãe de Ouro, que costuma aparecer vestida de seda.

- 4 Cena em que no jogo de truco os *jogadores se acusam de ladrões e são presos*.
- 5 Causo do Mané Pão, que foi trabalhar na estrada, e revela que foi vítima de *trabalho escravo e de dívida por trabalho*, “*uma ladroeira*”, em meio à qual ele, ou seja, a vítima do roubo, podia ser preso ou morto por dívida, em razão dos “contratos” feitos.
- 6 Cena do homem que veio propor o trabalho sendo levado para o banheiro de gado e rogando contra a comunidade uma maldição, ou seja, *a praga*.

Tal sequência parece ter a seguinte lógica: jogo, trabalho, missa ou jogo, trabalho, praga.

O símbolo que articula as duas sequências é o da Mãe de Ouro (no brilho dourado do sol, no cálice erguido pelo padre, que faísca, e no vestido de seda usado por Mariana).

Portanto, há um *mise en abyme*: uma narradora conta causos sobre o destino de Joca, que é enquadrado pela lenda da Mãe de Ouro, que é enquadrada pela “permanência do colonial”. O romance incita quem o lê a produzir diversos enquadramentos (molduras), mais ou menos como nos conjuntos esculturais de Aleijadinho (1738-1814).

Aleijadinho

Figura 1: Conjunto escultural de Aleijadinho



Fonte: Fotografia de Ricardo André Frantz.

A figura acima reproduz um conjunto de esculturas de Aleijadinho na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais. O recorte é parte de um grupo mais amplo de 66 esculturas produzidas nos anos finais do século XVIII, momento de arroubo das forças de produção de minérios (Furtado, 2009). Cada grupo de esculturas serve como comentário, complementação e chave de interpretação para os demais grupos. Dentro de cada grupo, os

detalhes vão aprofundando as leituras possíveis. Ruth Guimarães estabelece um método de construção parecido, ainda que não se refira diretamente ao trabalho de Aleijadinho.

Cabe pontuar que não proponho uma leitura do conjunto escultural de Aleijadinho, nem uma comparação entre o conjunto escultural e o romance de Ruth Guimarães. Trata-se, sim, de ver na arte de Aleijadinho possibilidades teóricas, supondo que as artes produzem, além de efeitos estéticos, também formas estéticas de conhecimento, conceitos estéticos, modos de pensar as próprias artes.

No conjunto de Aleijadinho, por exemplo, a moldura geral é a da narrativa da paixão de Cristo. Nela, há uma moldura menor, a cena da crucificação; nesta, por sua vez, pode-se focar no bom e no mau ladrão.

Figura 2: Detalhe: o bom e o mau ladrão



Fonte: Recorte do autor sobre fotografia de Ricardo André Frantz.

Caso o foco recaia na escultura do mau ladrão, os seguintes detalhes se tornam mais visíveis:

Figuras 3: Detalhe da escultura do mau ladrão



Fonte: Detalhe feito pelo autor em fotografia de Ricardo André Frantz.

Depois de ler de perto o rosto do mau ladrão é possível se afastar novamente e repensar a leitura do conjunto, reconsiderada pelo impacto do detalhe.

Aleijadinho surge com talvez inesperada reiteração como tema de teóricos e pensadores da literatura, a exemplo de Mario de Andrade (1920), Alfredo Bosi (1992) e Silviano Santiago (2013). Os três – cada qual em seu modo e com não pequenas diferenças entre si – entendem a arte de Aleijadinho como um combate à busca por unidade e pureza, que seria típica da cultura europeia. Mobilizando noções como “arte mestiça”, e realçando mesclas dos gestos do escultor e seu ateliê entre elementos eruditos e populares, esses autores pensam as esculturas de Aleijadinho como fontes de conceitos.

No romance, acontece, “lado a lado”, uma trapaça no jogo de cartas a dinheiro seguida de uma proposta de contrato para trabalho escravo. O jogo de cartas trapaceado é um modo de ler o contrato de trabalho na “estrada nova”, que, por sua vez, pode ser emoldurado, como este ensaio demonstrará em detalhe, pela lenda da Mãe de Ouro, ou seja, a composição do romance convida a interpretação a intercambiar constantemente o todo e as partes. A Mãe de Ouro está para o romance assim como a narrativa da paixão está para o conjunto escultural. De fato, em *Água funda*, o conjunto de cenas em torno do jogo de cartas comenta e ecoa o outro em torno da “oferta” de trabalho na estrada nova, com o tema da ladroagem, da enganação, do jogo, como núcleo, e a metáfora da Mãe de Ouro (que remete à praga e ao destino) provocando uma ampliação simbólica. A seguir, se verá que a narrativa da Mãe de Ouro foi um fundamento da composição do romance de Guimarães, distribuindo nas suas cenas símbolos e posições, assim como a narrativa da Paixão de Cristo foi o fundamento da composição do conjunto escultórico de Aleijadinho.

Os filhos do medo e a relação entre os causos

Em *Os filhos do medo*, livro que escreveu resgatando – no período da escrita de *Água funda* – lendas e crendices sobre o diabo “na parte da antiga zona de mineração” (1950, p. 1), Ruth Guimarães assinala: “O diabo ensina a jogar cartas”, sempre nas sextas-feiras, meia-noite: “Aquele que estiver na encruzilhada com um baralho, tem que jogar três vezes com o demo” (1950, p. 170).

Portanto, na antiga zona de mineração, jogo de cartas a dinheiro tinha ligação com o diabo. Na fazenda da Companhia, que fica na antiga zona de mineração, falso contrato de trabalho tem ligação com o diabo, é claro.² É nesse sentido que defendo que o romance tem como lastro simbólico a cultura caipira – sedimentada sobretudo nos símbolos presentes na lenda da Mãe de Ouro, continuamente devastada pela modernização conservadora. Essa simbologia foi recoberta pelo esquecimento, e apenas um trabalho de escavação e atenção aos detalhes pode revelar um ou outro elemento dessa densidade conceitual violentamente apagada.

Mãe de Ouro, em diversas versões da lenda, aparece brilhando em dourado com roupas transparentes e sedas, e pedindo fitas como presentes (André, 2006, p. 126). A descrição dela nas versões da lenda se parece muito com a descrição das vestes de Mariana e Curiango, ou seja, os possíveis significados das vestimentas, do brilho do sol e do jogo de cartas se vincu-

² Sobre a relação entre o diabo e o mundo da mercadoria, ver o estudo de Taussig (2010) a respeito de comunidades mineradoras na Bolívia e na Colômbia, *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América Latina*.

lam à tradição de causos caipiras, que lhes confere profundidade simbólica. É na perda dessa complexidade de referências da cultura caipira, em prol da falta de profundidade temporal da cultura da mercadoria, que o romance localiza sua potência estética. O significado de diversas passagens do romance se enraíza nos signos da cultura caipira, que, por outro lado, estão a ponto de sofrer o empuxo etnocida de mais uma suposta modernização.

O conceito de etnocídio, surgido nos anos 1970, como derivação de genocídio, conceito construído em 1944, no contexto da Segunda Guerra, emergiu das denúncias de etnólogos contra o que estava ocorrendo com os povos indígenas, sobretudo na Amazônia brasileira no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Em verbete para uma enciclopédia, escrito em 1974, Pierre Clastres definiu o termo como a destruição sistemática dos modos de vida e de pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição. Em suma, afirma Clastres que o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito (2014, p. 78-79).

O romance, como gênero, por vezes, não deixa de participar desses assassinios, mas o romance *Água funda*, especificamente, transforma-os em problema, na medida em que traz como substrato simbólico de sua composição a lenda caipira da Mãe de Ouro, propositalmente esquecida pelos personagens e pela própria forma artística, conforme ficará mais evidente ao longo da análise aqui proposta.

Ruth Guimarães reforçou, por meio da narradora, a relação de comentário mútuo que os conjuntos de cenas de *Água funda* podem provocar. Em dado momento, a narradora diz: “Parece que essas coisas não têm nada a ver com o caso. Têm sim. Servem para mostrar como o Joca ficou diferente, depois” (Guimarães, 2018, p. 121). Têm sim! O “caso” a ser narrado é a diferença entre quem Joca foi e quem Joca é. A praga, no final das contas, se espalhou pela fazenda inteira, mas Joca se torna o foco do prosear: ele incorpora as dores da comunidade pela dissolução dos seus modos de vida enquanto a “Companhia toma conta de tudo” (2018, p. 121).

A praga é narrada por meio da mudança ocorrida com Joca (“ficou diferente depois”) e mesmo os causos aparentemente mais soltos e aleatórios – a narradora insiste – servem para compor aspectos da mudança ocorrida com ele, seu enlouquecimento, crescente apreensão e angústia. A lenda vira, em uma perspectiva extremamente crítica, psicologia, isto é, a praga e o protagonista precisam ser melhor investigados em sua construção ficcional, pois nesses elementos ficcionais se encriptam aspectos fundamentais do mistério ao qual a narradora alude desde o início.

A praga

Em *Água funda*, a degradação e a degeneração da vida de todas as personagens se intensificam até que a ideia de praga venha a ser espécie de *leitmotiv*.

Andou correndo um zum-zum que o Olímpio amanheceu morto na cadeia. Este povo é linguarudo, que não tem jeito. Já disseram que ele se enforcou com a ceroula. Também disseram que morreu de uma sova de borracha que deram nele. Não foi nada disso. Nem morreu. Ficou foi doente, da friagem da cadeia – la é

cimento – ou de tristeza, ou de remorso, ou de pensar nos filhos. Sabe-se lá. Essas coisas liquidam um homem. Pra mim foi a praga (Guimarães, 2018, p. 158-159).

Logo em seguida, a narradora enfatiza: “Não foi a caldeira que matou Bebiano. Foi a praga” (Guimarães, 2018, p. 162). E por fim demonstra forte repulsão a respeito do lugar onde nasceu e cresceu: “O que eu sei é que não fico mais neste lugar pesteadado” (2018, p. 180).

Nota-se um ritmo: a praga aparece como tema da prosa logo no primeiro parágrafo do livro; depois fica latente até o terço final da narrativa, quando reaparece como *leitmotiv*, conforme indicam até mesmo as numerações das páginas nas quais as passagens recém citadas ocorrem. Constitui, portanto, o nome com o qual a narradora e as personagens procuram falar sobre as violências sofridas por aquela comunidade (tortura policial, acidente de trabalho e devastação generalizada).

“Esta fazenda teve uma vida, como vida de gente”, afirma a narradora. E continua: “Antes a cana era trazida da baixada em tropas de boi e, do morro, em jacá, no lombo da tropa. A Companhia mudou isso. Andava muito devagar. Então a cana do vale pegou a ser carregada em caminhões. Para isso, alargaram as estradas” (Guimarães, 2018, p. 119). A voz passiva (“era trazida”, “ser carregada”) e o sujeito elidido (“alargaram”) aparecem no lugar da ação dos caipiras contratados sob trapaça, em regime de escravidão. Em oposição ao apagamento dos sujeitos que fazem a história com suas mãos, aparece um sujeito abstrato que muda tudo, feito praga: a Companhia.

Analisando desse modo, pode parecer que o romance cria um idílio no passado escravista, mas não é disso que se trata. *Água funda* aborda uma mudança social, mas não o faz para indicar que a fazenda escravista sem contrato era boa, enquanto a fazenda do contrato escravista é ruim. A mudança social é, em muitos aspectos, uma permanência do colonial, como Miranda demonstrou e comentei na seção “As partes do todo” deste ensaio. Desde a fazenda-engenho escravista até a fazenda-empresa da “Companhia”, a civilização do capital dificulta, quando não devasta, o trabalho e as culturas locais.

O engenho é do tempo da escravatura. Seu Pedro Gomes, morador mais antigo do lugar, ainda se lembra quando o paiol, perto da casa-grande, era senzala. [...]. A casa-grande pode-se dizer que é de ontem. [...] Dizem que é uma casa assombrada por causa do terreirão, onde os negros morriam debaixo do açoite. Muitos não acreditam. São abusantes. Pode ser e pode não ser. [...]

Desça a escada e olhe. O alicerce desta casa é todo de pedra, e, fora da terra, é tudo pedra uns dois metros acima do chão. Fincado na barra está o argolão de ferro, onde, dizem, Sinhá mandava amarrar escravo fujão, até morrer de fome. Falatório só. O povo fala demais. O que sempre se via ali eram os cavalos de passeio (Guimarães, 2018, p. 18-20).

A escravidão chega até a narradora a partir de certo zum-zum. “Dizem” que a casa é assombrada porque no terreirão pessoas escravizadas morriam sob açoite; “falatório só”. Seu Pedro “ainda” se lembra da senzala. A narradora se preocupa então em matizar ou até desmentir o zum-zum. A censura e o não dizer da “permanência do colonial” em *Água funda* seguem estruturando o “agora”, sob domínio da moderna Companhia. Portanto, o etnocídio não apenas dificulta a sobrevivência da cultura caipira, ele também engendra modos de “não dizer” (dizendo) as sucessivas opressões – encenadas tanto na forma de um domínio pessoal

direto do oligarca (açoite, argola, senzala, fome) quanto de um domínio “impessoal” (prisão, hospital, hospício, estrada, cerca, contrato, salário, dívida) – que impedem os caipiras de viverem e se organizarem de acordo com seus valores e modos de ser.

A Mãe de Ouro, outra vez

Neste ponto, os romances de Ruth Guimarães e de Anajá Caetano, *Negra Ifigênia paixão do senhor branco*, de 1966, assemelham-se: ficcionalizam uma história de longa duração – e uma praga de longa duração –, que inicia com as tropas e as minerações e chega ao presente da narrativa como imposição tão violenta a ponto de não ser incorporada e simbolizada, retornando na forma angustiante de repetições obsessivas, “sem sentido”, misteriosas. Ao mesmo tempo, Caetano e Guimarães trazem, em suas ficções, elementos ancestrais, as histórias dos antigos (para usar o vocábulo mencionado pela narradora de *Água funda*) ou dos antepassados (para usar o vocábulo mobilizado por Caetano nos paratextos de seu livro). Caetano faz da costura destas histórias um projeto ficcional. Na sua ficção, a milenar profundidade narrativa dos símbolos ancestrais tece uma forma que desnaturaliza o aparecimento do capitalismo como estrutura natural e imutável da vida humana.³

Sugestivamente, em *Água funda*, são os símbolos da cultura caipira que irrompem como se não fizessem sentido para as personagens e até mesmo para a narradora. No romance de Guimarães, a principal ligação entre o tempo da mineração e o tempo presente é a história da Mãe de Ouro, aquela que está na água funda. O trauma aparece como praga, destino, Mãe de Ouro, ou ainda, como a maldição dos porta-vozes do dinheiro contra a resistência e o deboche da comunidade.

A Mãe de Ouro é uma lenda conhecida do Sul ao Norte do Brasil (André, 2006). Em *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos, originalmente publicado em 1917, a lenda é recontada. Ramos a localiza nas regiões em que os restos da mineração, “escavações profundas, minas ao desamparo, veeiros revolvidos, barrocas solapadas”, testemunham a “sede do luxo” que “estripou” as entranhas da terra e as pessoas para benefício do projeto colonial português (Ramos, 1997, p. 155).

“Hoje”, prossegue Ramos, “tudo jaz no abandono”, embora ainda se possa escutar o “grito angustiado da escravidão” que trabalhou para arrancar o ouro da terra. Dessa “primitiva exaltação do ouro” teriam sobrado lendas, como a que diz que, no Poço da Roda, a “Madre de Ouro” habita o fundo do remanso, ao qual mergulhadores descem vivos para buscar riqueza e sobem mortos, alimento de lambaris, papa-iscas e arraia miúda.

A Madre de Ouro fulgura no fundo do poço, na água funda, e também peregrina pelos rincões de Goiás. “Quem escuta ou vê, no ermo da noite, a passagem da Mãe de Ouro cortando o céu estrelado com o seu listrão ardente, toma na cozinha da choça um tição em brasa, corre

³ Há um estudo comparativo a ser desenvolvido entre os livros de Caetano e Guimarães, desde Caetano buscar algumas das narrativas do seu romance no livro de seu pai adotivo publicado em 1945 (portanto, quase contemporâneo à primeira edição de *Água funda*), *São Sebastião do Paraíso e sua história*. Além disso, ambas se valeram de pesquisas como as de Florestan Fernandes para pensar os processos de transformação social, como demonstram inclusive os paratextos de *Negra Ifigênia paixão do senhor branco*. Uma excelente leitura do romance de Caetano foi realizada por Cyntia Rodrigues (2022).

ao limiar e faz no espaço uma cruz de fogo”. Quebrantada, a aparição se estilhaça em pedaços de ouro que se espalham e precisam ser, depois, catados (Ramos, 1997, p. 155-157).

A versão colhida em Mato Grosso por Ruth Guimarães da história da Mãe de Ouro foi publicada em *Lendas e fábulas do Brasil*, de 1968.⁴ A narrativa se localiza em Rosário, a montante do Rio Cuiabá, onde um senhor de escravos cruel mantinha minas de ouro. Ele cobrava de seus escravizados uma quantidade diária do metal, ameaçando-os com vergastadas e com o tronco. Entre os escravizados, estava Pai Antônio, que andava “num banzo que dava dó”, por não mais encontrar pepitas. Certo dia, assim como acontece com Joca, Pai Antônio sai andando em desespero pelo mato, senta e, cobrindo o rosto, começa a chorar, “sem saber o que fazer” (Guimarães, 1972, p. 47). Ao descobrir o rosto vê diante de si uma mulher branca como a neve e com uma linda cabeleira de fogo. Ela perguntou ao Pai Antônio por que ele estava chorando e ele então relatou suas preocupações para a aparição. Ela pediu que ele comprasse uma fita azul, uma fita vermelha e uma fita amarela, além de um espelho. Assim ele fez. Deu os objetos para a mulher, que foi até um lugar no rio onde esmaeceu até sumir. Pai Antônio ainda viu os cabelos de fogo amarrados pelas fitinhas e escutou uma voz que saía da água e pedia para que ele não contasse a ninguém o que aconteceu. Depois disso, Pai Antônio voltou ao trabalho com a bateia e a cada peneirada encontrava muito ouro. Contente, levou o ouro para seu senhor, que, entretanto, quis que Pai Antônio contasse onde encontrou as pepitas. Ele, porém, como combinado com a mulher, preferiu não contar onde no rio tinha encontrado tanto ouro.

Foi amarrado no tronco e maltratado. Assim que o soltaram, correu ao mato, sentou-se no chão, no mesmo lugar onde estivera e chamou a Mãe de Ouro.

– Se a gente não leva ouro, apanha. Levei o ouro e quase me mataram de pancada. Agora, o patrão quer que eu conte o lugar onde o ouro está.

– Pode contar – disse a mulher (Guimarães, 1972, p. 49).

Desta vez, Pai Antônio indicou para o patrão o lugar. Juntamente com vinte e dois escravos, o patrão foi até o ponto indicado. Cavaram um buracão e encontraram um “grande pedaço de ouro [que] se enfiava para baixo na terra”, mas não conseguiam chegar à sua base. No terceiro dia, Pai Antônio sentiu que Mãe de Ouro o chamava. No meio do mato, ele escutou: “– Saia de lá amanhã, antes do meio-dia”. Neste dia, o patrão estava possesso, distribuindo chicotadas em quem interrompia o trabalho. Quando o sol subiu alto, Pai Antônio se afastou depressa: “O sol subiu no céu. Na hora em que a sombra ficou bem em volta dos pés no chão, um barulho estrondou na floresta, desabaram as paredes do buraco, o patrão e os escravos foram soterrados, e morreram (Guimarães, 1972, p. 50)”.

De acordo com Sônia Nickel André (2006), a versão de Guimarães para a história da Mãe de Ouro apresenta, como “oposição semântica fundamental”, liberdade *versus* servidão. Essa oposição semântica marcaria a servidão como negativa e disfórica, enquanto a Mãe do Ouro remeteria à justiça divina, sendo imagem positiva e eufórica. O conteúdo mínimo do texto seria “a desobediência em troca da valorização da sobrevivência, da liberdade e da fé” (2006, p. 72). Pai Antônio passa de sujeito do fazer para sujeito do poder por meio da mediação da Mãe de Ouro, que, na lenda, seria uma entidade positiva, de socorro e auxílio ao escravizado.

⁴ Utilizei a segunda edição, de 1972.

No romance, as aparições da Mãe de Ouro constituem um dos fundamentos da composição. Para demonstrar essa hipótese de leitura, fiz as transcrições e paráfrases a seguir. Os grifos são sempre meus.

- a “A Mãe de Ouro *mora do outro lado da serra*.” (Guimarães, 2018, p. 17).
- b “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” (Guimarães, 2018, p. 35).
- c “Mas, depois, por causa da Mãe de Ouro, Joca esqueceu Curiango. Antes de sair, com o sapicuí de farinha nas costas, falou: – Eu estava vendo que Curiango perdia. A Mãe de Ouro é mais forte” (Guimarães, 2018, p. 114).
- d “Onde mora? Mora *no fundo da terra*. Onde ela está o ouro brota do chão, que nem mato. *O fundo do rio onde se acoita* é dourado e brilhante que é ver *um céu*. A areia se estrela de escamas, tudo ouro. Quando vai mudar de lugar, vira uma bola de ouro, tão bonita, que parece *fogo, riscando o céu*. A gente enxerga um minuto só aquilo, avermelhado no ar. Depois some. Eu já vi. Vi com estes olhos que a terra há de comer, a Mãe de Ouro se mudando de Olhos D’Água. [...] Ele agravou a Mãe de Ouro, porque era abusante como ele só. Mas pagou. *Ela escutou a praga e veio*. Porque, se não fosse a praga, podia bem ser que ele escapasse” (Guimarães, 2018, p. 115).
- e “Não era feitiço de Curiango, não. Era *a Mãe de Ouro que estava me perseguindo*. Eu [Joca] 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 eu vi, juro por esta luz que me alumia, via a Mãe de Ouro atrás de Curiango. Vinha vindo, vinha vindo... percebi que estava perdido e gritei: – Não deixe ela chegar, Curiango! Não deixe! Meu Deus!...” (Guimarães, 2018, pp. 116-117).
- f “É *alta, com jeito de santa, vestida de amarelo* e com os olhos *fuzilando*. Tem uma *coisa na mão* [...]. Não sei. Parece uma vela, mas é mais larga em cima” (Guimarães, 2018, p. 131).
- g “Eu?! Vocês são loucos. O homem estava com *um pau de lenha cheio de fogo*, deste tamanho, na mão. Nem falei com ele” (observação: neste trecho um vizinho conta que viu Joca passar correndo. Joca então narra para o médico que investiga seu ataque de loucura): “Então? Não vê que a Mãe de Ouro me *persegue* há muito tempo, não é? Foi desde uma vez que abusei do poder dela, madrugadinha na capina. Eu trabalhava na plantação e pegava tarefa à quatro horas, isso muito tempo antes de comprar o [boi de carrear] Maringá” (Guimarães, 2018, p. 137-138).
- h Episódio da *explosão/rompimento da caldeira do engenho* que espalha dejetos e mortos por todos os lados (Guimarães, 2018, p. 160-162).

- i “A vizinha disse que era encosto que ele tinha. Mas Curiango não podia acreditar numa coisa dessas. [...] Não pode ser. É a Mãe de Ouro que está transtornando o juízo dele, pr’amor de abusão, isso sim. Mas isso passa. Fiz uma promessa a Santa Rita dos Impossíveis e ela curou ele” (Guimarães, 2018, p. 168-169).

A narrativa da *Mãe de Ouro* ajuda a ampliar os sentidos do sofrimento de Joca, ligando-o, por assim dizer, à história dos Pais Antônios. Como evidência dessa interpretação, basta ver o modo como os trechos (a), (b), (d), (f) caracterizam a Mãe de Ouro: ela mora longe; ela se move no céu; ela mora no fundo das águas; ela mora no fundo da terra; ela é fogo/água/terra/ar; ela é alta, santa, olhos fuzilantes etc.; ela derrota Curiango no coração de Joca; ela persegue Joca, que foi abusante em relação a ela.

Em resumo, a história da Mãe de Ouro constitui um elemento externo e anterior a Joca e ao próprio romance. Esse elemento, todavia, é também próprio à subjetividade de Joca, constituindo uma contradição fundadora dela, e, a partir disso, do enredo. Para voltar à perspectiva que colhi em um dos conjuntos escultóricos de Aleijadinho, a narrativa da Mãe de Ouro seria a moldura geral do romance, a enquadrar os grupos menores de cenas, posicionando-os na trama. Contudo, o conjunto escultórico do artista barroco desenvolve um eixo simbólico – a história da paixão de Cristo – bastante presente na cultura; já o romance de Guimarães projeta um eixo simbólico – a história da Mãe de Ouro – pouco acessível em seus detalhes até mesmo para leitores especializados. Já à época da primeira publicação, como dito, as escolhas editoriais apagaram a Mãe de Ouro do título, para enfatizar a sugestão da água funda, que remete à Mãe de Ouro, mas é mais genérica.

Nos trechos (g) e (i), a lenda fica incorporada não apenas pela interioridade da personagem Joca, mas também pelo próprio enredo. *Tropas e boiadas* se refere a um quebranto em que um tição de fogo é utilizado para esconjurar a Mãe de Ouro, ela então se estilhaça. No enredo do romance, Joca bate em um colega de trabalho com um pedaço de lenha incandescente e depois foge, às carreiras, com esse “pau de fogo” na mão. O paralelismo é evidente.

Esta cena, em que Joca, em surto, agriete o companheiro de trabalho com a acha de lenha “espirrando faíscas”, ajuda a pensar – enquadrar – as cenas posteriores, de certo modo sintetizadas no trecho (h), isto é, no episódio da explosão da caldeira que se estilhaça em cadáveres e restos inúteis de madeira e metal, assim como a Mãe de Ouro, diante de um pau de fogo em cruz, espedaça-se. Parece evidente então que a cultura caipira é a moldura do romance, seu fundamento quase esquecido. Falta ainda demonstrar como a lenda foi utilizada para compor o protagonista da trama.

O protagonista, homem-Joca-João José dos Santos

No primeiro parágrafo de *Água funda*, a narradora fala de um homem que a Mãe de Ouro enfeitiçou e que, em razão disso, andou por muitas léguas. Mais adiante, ao apresentar Curiango, a narradora se refere pela primeira vez a Joca, mas o leitor-ouvinte ainda não sabe que se trata do homem enfeitiçado do primeiro parágrafo. Joca é um protagonista temporão, já que o romance, em quase 60 páginas, foca em Sinhá (depois chamada de Choquinha).

A composição de grande sensibilidade e inteligência fala por si só: o homem é enfeitiçado pela Mãe de Ouro – já no primeiro parágrafo do romance – e é também enfeitiçado, mas de outra maneira, por Curiango – o que ocorre, dentro do enredo, no momento em que é nomeado pela primeira vez como Joca (Guimarães, 2018, p. 60). Então, Joca vem à cena tanto na relação com a Mãe de Ouro quanto com a Curiango. Ambas, em alguma medida, disputam o destino dele. Curiango perde a luta, e Joca advém então – e já nas páginas finais – João José dos Santos. O plano compositivo indica uma crescente individualização do protagonista, apresentado primeiramente como “homem”, depois como Joca e, por fim, com o nome por extenso. Esta individualização é paralela às perdas de laços com a comunidade. Sem mais acessar a cultura e a comunidade que lhe amparava, ele enlouquece (Guimarães, 2018, p. 175). Ou seja, vai ganhando um nome à medida em que vai tendo seu ser despedaçado.

Um exemplo do que acabei de referir ocorre quando Joca entra em cena, em um mutirão. Em seguida, está na lide de tirar areia de um ribeirão para vender. Uma cena retoma e comenta a outra. Na primeira, o protagonista trabalha para a comunidade (“Você vai ao mutirão, Joca?”; “Vou sim. Então não havia de ir?”); em seguida, trabalha “por si mesmo”, vendendo areia para as muitas obras que circundavam a fazenda.

Nesses trabalhos, sempre havia alguém para lembrá-lo de Curiango. Ele se sente enfeitiçado e, numa noite, vê a figura dela – ou da Mãe de Ouro: tudo ainda está confuso em sua cabeça – e desmaia. Ao pensar sobre o assunto, tenta se convencer de que não se trata de feitiço.

Choquinha riu, escancarando a boca banguela. Ele riu também, sem motivo. Riu, como os passarinhos cantam.

Porque o sol estava quente e claro. Porque queria aproveitar essa alegria que vinha não sabia de onde e tomava conta dele. Porque era moço e os moços, por muito que sofram, não sofrem por muito tempo. A natureza deles é mais forte.

– Estou curado daquela besteira, Choquinha. Curado! (Guimarães, 2018, p. 76).

Depois de sentir a alegria de estar curado, Joca se junta aos tropeiros. Para esquecer Curiango, relaciona-se com Mariana e começa a jogar truco por dinheiro e para beber pinga, conforme as seções “Aleijadinho” e “Os filhos do medo e a relação entre os causos” deste ensaio analisaram. A subjetividade do protagonista a um só tempo internaliza e perde, sucessivamente, a Mãe de Ouro, os rituais comunitários e Curiango, e, ao fim, é tomada pela angústia da individualização monetarizada que a Companhia engendra.

Quando as coisas começam a “acontecer”, Joca sente o chamado da Mãe de Ouro: “É alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando. Tem uma coisa na mão [...]. Não sei. Parece uma vela, mas é mais larga em cima” (Guimarães, 2018, p. 131). Nesse momento, com uma acha de lenha “espirrando faísca”, parte para cima de Luís Rosa, seu colega de trabalho na caldeira do engenho. Todos entendem o caso como um ataque de loucura. Um médico, Dr. Amadeu, atende Joca e recomenda ao engenho que o afaste da caldeira. O saber dos “bugres”, evocado na trama, já não cura a degradação subjetiva de Joca. A passagem dos cuidados curandeiros para as práticas médicas é sentida por ele como uma grande perda.⁵

⁵ Conferir, a respeito dos genocídios contra os povos indígenas como fundamento da “civilização” colonial brasileira, o estudo de Victor Leonardi, *Entre árvores e esquecimentos*. A representação dos “bugres” e de seus saberes no romance de Guimarães merece estudo a parte.

Na lenda da *Mãe de Ouro*, o lenho fumegante e a explosão possuem significados próprios, demonstrados na seção “A Mãe de Ouro, outra vez” deste ensaio. No romance, alguns personagens sequer entendem por que Joca corre para cá e para lá carregando um pedaço de pau faiscante – certamente, para muitos leitores, a lenda da Mãe de Ouro tampouco é convocada, assim como pouco foi percebida pela fortuna crítica.⁶ De qualquer modo, a explosão da caldeira, no romance, “imita” o episódio da explosão de ouro, na lenda. O romance está composto, na construção dos personagens, no enredo e até mesmo nos procedimentos espaço-temporais, par a par com a lenda, que fica, todavia, encoberta e sufocada pelo etnocídio.

Portanto, a composição do romance sugere que, onde havia sentido, cultura e símbolos, passa a haver loucura, vazio e falta de sentido. Angústia. As vestes e modos de Mãe de Ouro, tais como descritos por Joca – alta, jeito de santa, vestida de amarelo, olhar fuzilando, portando uma tocha – tão presentes na cultura caipira na qual o protagonista cresceu, fazem pouco ou nenhum sentido para ele, para os demais personagens, que desconhecem completamente aqueles símbolos, e para a cultura literária que recebe o romance. Joca sofreu um processo de devastação dos sentidos que o amparavam, a ponto de a sua vida se tornar inviável. Na lógica da narradora, ele maldisse aquilo mesmo que o sustentava. O processo de modernização conservadora – a permanência do colonial ou ainda a permanência do latifúndio desde a escravidão até a moderna Companhia – revela-se, na forma do romance de Ruth Guimarães, como uma das mais profundas ficcionalizações do etnocídio (no âmbito comunitário) e da devastação psíquica (no âmbito individual). Sob esta perspectiva, *Água funda* faz par com *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, publicado em 1952, que analisa, entre outros pontos, as relações entre a estrutura colonial nas sociedades pós-guerras e o sofrimento psíquico das pessoas negras. Sopesadas as diferenças entre a prosa ficcional de Guimarães e a prosa ensaística de Fanon, ambas estudam o desfacelamento psíquico ocasionado pela dominação de terras e corpos na expansão do capitalismo.

Não por nada, a narradora de *Água funda* conta que Joca “lidou para se livrar do atoleiro”, dos sentimentos de estar “ansiado e espavorido”, com “medo, horror, desespero”, e, por isso, foi parar no hospital da cidade. Vale dar peso às palavras que o romance utiliza: ansiado, espavorido, medo, horror, desespero. Joca se desmancha enquanto se desmancha a cultura caipira como horizonte de sentidos para a vida. Quando Curiango o visita no hospital, o nome dele, registrado nos prontuários, surge, paradoxalmente, como última agressão: João José dos Santos. Do hospital ele sai para andar feito “judeu errante”. Nessa trajetória, fica vincada a maneira como a narradora e outras personagens se referem a ele: homem (Guimarães, 2018, p. 18), depois Joca (2018, p. 62), depois João José dos Santos (2018, p. 175). Um lento processo de “identificação”, começando do geral (“homem”) até o singular (“João José dos Santos”), ainda que esse singular remeta a muitos homens: Joãos, Josés e Santos.

Diversas perdas culturais são tematizadas ao longo do enredo: a benzedura perde lugar para a medicina (que, contudo, não resolve o problema); a fazenda perde lugar para a Companhia, que toma conta de tudo (mas a injustiça e a desumanização são reforçadas); o mutirão festivo e colaborativo perde lugar para a divisão do trabalho no engenho-fábrica

⁶ Refiro-me a alguns dos melhores estudos a respeito de *Água funda* em particular e da obra de Guimarães como um todo, a exemplo de Candido (2014), Silva (2022) e Miranda (2019).

(que “explode” seus trabalhadores); e o protagonista perde o amparo de sua cultura, do todo, tornando-se o rosto incrédulo e espavorido do “mau ladrão”.

A mudança social

A trajetória de individuação de Joca espelha a trajetória de Sinhá, que aparece inicialmente como “Sinhá Carolina”, torna-se uma desaparecida, depois reaparece como Choca, Choquinha, velha e mendiga. A nova vida social, com suas pragas e maldições sempiternas, vai isolando, empobrecendo e “roubando” tanto a dona da fazenda quanto seus diversos trabalhadores. A “Companhia” pode ser entendida, sob esse aspecto, como uma personagem onipresente. Em torno dela, a vida psíquica, simbólica e material se degrada.

Pouco depois de Ruth Guimarães escrever *Água funda*, Antonio Candido começou a montar seu livro sobre os caipiras do interior de São Paulo, *Os parceiros do Rio Bonito*. Candido iniciou suas pesquisas em 1947 e as concluiu entre 1952 e 1954, com diversas visitas a comunidades em Piracicaba, Porto Feliz, Conchas, Anhembi, Botucatu e sobretudo Bofete. Essas visitas teriam aguçado nele a reflexão sobre os “problemas que afligem o caipira nessa fase de transição” (2003, p. 12).

Caipiras. Transição. Problemas. É o mesmo núcleo de questões trazido pelo livro de Ruth Guimarães.

Transição. O que é? Para Candido, três tempos: (1) A estrutura latifundiária montada durante o período escravista teve um refluxo, (2) isso permitiu durante cerca de meio século a montagem de comunidades caipiras relativamente estáveis nas franjas inoperantes das grandes propriedades rurais e (3) a relativa estabilidade do mundo caipira estaria sendo desmanchada em poucos anos ao longo da década de 1940, na “passagem de uma economia autossuficiente” (2003, p. 203), ainda que apenas garantidora do mínimo vital, para uma economia capitalista, que implicava trabalho ainda mais pesado e mais intenso, fome, alcoolismo, êxodo forçado e supressão violenta de laços comunitários e culturais.

Nesta transição, de acordo com o estudo de Candido, os caipiras manifestavam “sintomas de crise social e cultural” (2003, p. 203) e mais: “sintomas de inquietação e apreensão” (2003, p. 243), já que, como diziam, “o estudo anda para diante, mas a terra e os homens andam para trás” (2003, p. 245). Não é preciso mais para percebermos que os caipiras que contaram suas histórias para Candido se parecem com Joca, também ele ansioso, espavorido, com medo, horror e desespero.

E não era para menos. Desapareciam de uma hora para a outra os meios de subsistência, as formas de organização e as concepções de mundo que lastreavam o ser das pessoas naquelas comunidades. De acordo com Candido, “a cultura das cidades [...] vai absorvendo as variedades culturais rústicas e desempenha cada vez mais o papel dominante, impondo as suas técnicas, padrões e valores” (2003, p. 279).

Os caipiras com quem Candido conviveu sentiam um desnorteio diante das sucessivas compras e vendas que se viam obrigado a fazer (2003, p. 209) e que os pressionavam a “labutar de sol a sol”, diminuindo ou pondo fim ao tempo destinado ao trabalho comunitário, nas festas, nos mutirões. Ou renunciavam à vida tradicional e se deixavam absorver nas tarefas econômicas, “seja como indivíduo, seja como família”, ou renunciavam ao mínimo de autonomia passando ao salário rural ou urbano ou “à fome, pura e simples” (2003, p. 215). Candido

classificou como espantosa a rapidez com que desapareciam os recursos locais, monjolos, prensas, pilões, e saberes locais diversos (2003, p. 225). As bênçãos e as curas por meio de raízes e rezas, “conhecimento vindo do princípio do mundo através dos bugres”, desaparecia e, quando havia um bom curador, era posto na cadeia (2003, p. 229).

É, portanto, de uma modernização conservadora que se trata. Um dos primeiros estudos brasileiros a utilizar a expressão relaciona “a estratégia de modernização conservadora” como crescimento da produção agropecuária “mediante a renovação tecnológica, sem que seja tocada ou grandemente alterada a estrutura agrária” (cf. Pires; Ramos, 2009). Entre os pesquisadores que se valeram do termo, está Florestan Fernandes, que, assim como Candido, talvez por ter feito parte dos mesmos grupos dos quais participou Ruth Guimarães, junto a Roger Bastide, na USP, descreve um processo parecido àquele criado pela ficção de *Água funda*: as comunidades diretamente vinculadas à terra no Brasil estavam sendo violentamente expulsas dela e tendo seus rituais, símbolos, conhecimentos e modos de ser devastados para a instalação da agricultura da “Companhia”, ligada a cadeias produtivas industrializadas e financeirizadas (Fernandes, 2020).

A rapidez do desaparecimento de instrumentos como monjolos, prensas e pilões, foi também o rápido e violento “desnorтеio” da cultura caipira. No romance, a lenda da Mãe de Ouro, que tinha, enquanto lenda, uma perspectiva de cura e renovação, torna-se uma espécie de destino – ou “destino trágico”, de acordo com Silva (2022) – que pesa sobre o ser humano, alienando-o. Mas é enfrentando a própria figura de sua alienação que Joca faz reemergir a cultura da comunidade que poderia ampará-lo, se ainda pudesse existir depois do empuxo de mais uma modernização conservadora. O modo como a forma do romance *Água funda* sedimenta os símbolos e narrativas da cultura caipira é também uma crítica estética, composta com mão de mestre por Ruth Guimarães, do etnocídio que o avanço do capitalismo tem feito recair, como praga, em milhares de comunidades no Brasil e no mundo.

Referências

ANDRADE, Mário de. (1920). A arte religiosa no Rio. *Revista do Brasil*, 5/52, p. 289-293.

ANDRÉ, Sônia Nickel. *A trajetória da mãe do ouro na literatura gaúcha*. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/2688?show=full>. Acesso em: 10 out. 2022.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAETANO, Anajá. *Negra Efigênia paixão do senhor branco*. São Paulo: Edicel, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2001.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

FRANTZ, Ricardo André. “Crucificação de Jesus”, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Aleijadinho_-_

Crucifica%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_-_Santu%C3%A1rio_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos_-_Congonhas.jpg. Acesso em: 29 out. 2024.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo: Difel, 1979.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*: ensaio de interpretação sociológica. São Paulo: Contracorrente, 2020.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. Porto Alegre: Globo, 1946.

GUIMARÃES, Ruth. *Os filhos do medo*. Porto Alegre: Globo, 1950.

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

LEONARDI, Victor. *Entre árvores e esquecimentos*: história social nos sertões do Brasil. Brasília: Paralelo 15, 1996.

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

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste*, [S. l.], v. 40, n. 3, p. 411-424, 2009. Disponível em: <https://www.bnb.gov.br/revista/ren/article/view/367>. Acesso em: 29 out. 2024.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. Editora UFG: Goiânia, 1997.

RODRIGUES, Cyntia. A obra de Anajá Caetano: uma escritora brasileira negra na literatura de ficção. *Estudos Históricos*, v. 77, n. 35, p. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/86810>. Acesso em: 29 out. 2024.

SANTIAGO, Silvano. (2013). Aleijadinho, Bretas e os poetas modernistas (1927-1930). In: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: UFMG. p. 8-33.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Os acontecimentos de Ruth Guimarães (1920-2014): alcances e limites para uma intelectual negra em São Paulo. *Cadernos Pagu*. 2022, n. 65. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449202200650010>. Acesso em: 29 out. 2024.

TAUSSIG, Michael T. *O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul*. Tradução de Priscila Santos da Costa. São Paulo: Unesp, 2010.