

TARCÍSIO RAIMUNDO BENFICA NETO

***Chica que manda* e o projeto literário de
Agripa Vasconcelos**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Outubro/2015**

TARCÍSIO RAIMUNDO BENFICA NETO

***Chica que manda* e o projeto literário de
Agripa Vasconcelos**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Outubro/2015**

Benfica Neto, Tarcísio Raimundo.

B456c *Chica que manda* e o projeto literário de Agripa Vasconcelos [manuscrito] / Tarcísio Raimundo Benfica Neto. – Montes Claros, 2015.

99 f. il.

Bibliografia: f. 94-99.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira.

1. Chica da Silva – História – Literatura. 2. Vasconcelos, Agripa – *Chica que manda*. I. Oliveira, Élcio Lucas de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada *CHICA QUE MANDA E O PROJETO LITERÁRIO DE AGRIPA VASCONCELOS*, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Tarcísio Raimundo Benfica Neto**, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira – (Orientador – Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Taborda Moreira – (PUC/Minas)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Generosa Ferreira Souto – (Unimontes)

Prof^ª. Dr^ª. Telma Borges da Silva

Coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 22 de outubro de 2015.

*Para Jandira e Thaise – mãe e irmã.
Os porquês, só nós três sabemos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

a Deus, alfa e ômega;

à minha mãe, Jandira – Amor personificado;

à minha irmã, Thaise, por acreditar em mim mais do que eu mesmo;

à minha sobrinha Laura, por encher de luz os meus dias;

à Belinha – companhia gatesca nas lucubrações –, por dividir comigo horas mortas e silêncios;

a meus amigos e familiares, pelo amor e carinho;

a meu orientador, Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira;

a meus amigos da Escola Estadual Dom Aristides Porto – alunos e colegas professores;

aos amigos Diogo Pataro e Líbia Alves, pelas incontáveis horas de *filosofia de botequim*, esta dissertação é, em alguma medida, algo que fica de nossas *viagens*;

a meu pai, Edson, pelo apoio.

Por fim, agradeço aos inesquecíveis mestres que tive – sobretudo os da PUC Minas, meus cicerones na *Cidade da Literatura* –, com os quais divido hoje a honra de ser chamado *professor*.

Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia dos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que o essencial do romance é a personagem, – como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.

Antonio Candido

RESUMO

Nesta dissertação buscou-se analisar a interseção entre história e literatura no romance *Chica que manda*, de Agripa Vasconcelos. Para tanto, fez-se um percurso através do tempo, apontando como evoluiu os dois campos de discurso, cuja origem na Grécia Antiga é comum. Evidenciou-se o caráter do mito e da personagem, indicando como tais construtos refletem na obra vasconceliana. Apoiando-se na pesquisa da historiadora Júnia Ferreira Furtado, aludiu-se à personagem histórica e aos discursos e representações sobre Chica da Silva nos séculos XIX e XX. Por fim, passou-se a analisar o projeto literário do autor de *Chica que manda* e quais traços ideológicos se refletiram no romance.

Palavras-chave: Chica da Silva; História; Literatura; Agripa Vasconcelos.

RESUMEN

En esta tesis se trató de analizar la intersección entre la historia y la literatura en la novela *Chica que manda*, del escritor Agripa Vasconcelos. Con este fin, se hizo un viaje en el tiempo, en lo que se señaló cómo los discursos de la historia y de la literatura evolucionaron desde su origen común en la antigua Grecia. Se presentó el carácter del mito y de la personaje, indicando cómo tales construcciones reflejan en la obra vasconceliana. Basándose en la investigación de la historiadora Júnia Ferreira Furtado, se aludió al personaje histórico y a los discursos y representaciones de Chica da Silva en los siglos XIX y XX. Por último, se analiza el proyecto literario del autor de *Chica que manda* y cuales rasgos ideológicos él hace reflejar en la novela.

Palabras-clave: Chica da Silva; Historia; Literatura; Agripa Vasconcelos.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 01: La trahison des images. René Magritte, 1929. Los Angeles Country Museum of Art.	34
FIG. 02: O escritor Agripa Vasconcelos paramentado como médico, profissão para a qual se dizia vocacionado.	67
FIG. 03: Árvore Genealógica do Visconde do Rio das Velhas até Agripa Vasconcelos e filhos.....	68
FIG. 04: Chica da Silva e sua caixa de diamantes. Ilustração de Yara Tupinambá para o romance Chica que manda	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1 - HISTÓRIA E LITERATURA: Revendo conceitos.....	15
1.1 Chica da Silva: mulher e mito.....	16
1.2 História: algumas considerações.....	23
1.3 Literatura: algumas considerações.....	35
Capítulo 2 - CHICA DA SILVA: Que mulheres são essas?.....	44
2.1 Da história ao mito.....	45
2.3 A Chica da Silva na literatura: linhas gerais.....	55
Capítulo 3 - O PROJETO LITERÁRIO DE AGRIPA VASCONCELOS.....	62
3.1 Médico por vocação, escritor por inspiração.....	63
3.2 As sagas do país das gerais: prosa épica.....	70
3.3 <i>Chica que manda</i> : romance do ciclo do diamante.....	76
3.4 <i>Chica que manda</i> : romance de tensão mínima.....	87
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS.....	94

INTRODUÇÃO

No século XVIII, o arraial do Tejuco – hoje Diamantina – foi palco para a vida da mulata Francisca da Silva de Oliveira. Uma dentre tantas escravas que viveram maritalmente com homens brancos no Brasil Colônia, Francisca, talvez por ter vivido com um dos mais ricos de que se tem notícia, foi imortalizada no mito que se chamou Chica da Silva.

Filha da escrava Maria da Costa e do português Antônio Caetano de Sá, Chica da Silva ocuparia lugar de prestígio na sociedade do arraial, após tornar-se companheira de João Fernandes de Oliveira, fidalgo formado em Coimbra, cavaleiro da Ordem de Cristo, que arrematara o contrato de exploração de diamantes.

Tão logo chega ao Distrito Diamantino, João Fernandes de Oliveira registra na Vila do Príncipe – atual cidade do Serro – a carta de alforria de Chica da Silva, a qual comprara por 800 contos de réis e com quem passaria a viver maritalmente. Embora tal prática fosse comum na sociedade mineira e o consórcio entre Chica e João Fernandes não rompesse com nenhum paradigma de então, seu caso de amor transcenderia a esfera historiográfica e alçaria à esfera dos mitos; mito esse alimentado e propagado pelas contribuições que lhe foram prestadas por escritores do século XX. (FURTADO, 2003, p. 103).

Quem primeiro apresenta a história de Chica da Silva ao público é Joaquim Felício dos Santos, nas páginas do jornal diamantinense *O Jequitinhonha*, periódico no qual, entre os anos de 1862 e 1864, publicou em capítulos a história da região. Posteriormente, em 1868, tais registros seriam reunidos e publicar-se-ia o livro *Memórias do Distrito Diamantino*, que viria a ser, durante muitos anos, a principal referência sobre Chica da Silva. A partir dele é que a personagem “passou a encarnar o estereótipo da mulher negra e escrava – e, apesar de negativa, assim nasceu sua lenda.” (FURTADO, 2003, p. 267).

De samba-enredo a telenovela; do cinema ao teatro; Chica da Silva passa a ser tema recorrente na criação de vários artistas, mas é na literatura,

sobretudo, que o mito se imortaliza, sendo, inclusive, com a literatura que outras manifestações artísticas vão flertar quando concebem a sua própria Chica. Cita-se como exemplo o filme *Xica da Silva*, de 1976, dirigido por Cacá Diegues, cujo roteiro é de autoria de João Felício dos Santos, autor do livro homônimo, também de 1976. Santos cria uma personagem carnavalesca e ninfomaníaca.

— Ufa! Xiquinha, meu Deus! Meu amor... Você me acaba, menina sabida! Assim, nem na França, acredite... Me diga uma coisa: como foi que você aprendeu isso tudo? Quem te ensinou a fazer o que fez? Nem eu mesmo sabia...

Xica se ria, divertida e segura. Se ria e insistia:

— Bobagem, sinhô! Mais uma vez... uma vezinha, vá, deixa, seu bobo... deixe eu fazer...

— Não! Não, Xica, chega! Já não posso mais! Eu morro, menina... Não! Não... por favor...

Mas Xica, terrível, fazia na força, no jeito de ser, no tombo do corpo.

Rasgava a camisa do contratador, querendo vestir-se pra se defender.

E riam-se os dois. (SANTOS, 2007, p. 80).

Diferentemente da lasciva “Xica da Silva” do carioca João Felício dos Santos, o mineiro Agripa Vasconcelos, em livro escrito treze anos antes, em 1963, se apropria do mito de Chica da Silva para lançar seu quinto volume da série *Sagas do País das Gerais: Chica que manda*.

Enquanto o carioca cria uma “Xica” sensual, trigueira, moleca, faceira; o mineiro, por sua vez, elabora uma Chica forte, controladora, senhora aristocrata, que ao lado de Dona Ana Joaquina do Pompeu e de Dona Beija, são, nas *Sagas do País das Gerais*, as mães do povo mineiro; emblemas de independência, autonomia e espírito livre. É sobre a ficcionalização da história empreendida por Agripa Vasconcelos, que tomou como mote a vida de Chica da Silva, que esta dissertação pretendeu tratar.

Atualmente verifica-se grande produção acadêmica centrada no debate sobre as fronteiras entre literatura e história. Este trabalho é extração dessa lavra. *Chica que manda*, por ser um romance histórico, inevitavelmente remete

às tais fronteiras entre o discurso historiográfico e o literário, pelas quais tanto interesse se desperta.

Uma pesquisa que se propõe a analisar um romance histórico não pode fazê-lo sem que se avenge a natureza da literatura e da história, seu uso e valor em nossa sociedade. Embora contemporâneo, como se pode observar nos seminários e publicações cujos temas giram em torno dos intercruzamentos das duas disciplinas, tal debate remonta à antiguidade clássica e possui longa tradição. Em Platão, vemos posta a questão do valor das duas disciplinas – que à época não estavam delimitadas – sendo a história superposta à literatura, que para ele era a imitação da imitação. Aristóteles, ao contrário, inverte a ordem de importância dada por Platão, colocando em primeiro lugar a literatura, por tratar de verdades gerais, enquanto a história trataria de verdades particulares, vindo desse modo em segundo lugar de importância. (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 30).

No século XIX, o positivismo trará uma estabilidade, ainda que aparente, para a relação entre história e literatura ao opor dicotomicamente as duas disciplinas entre ciência e arte, testemunho e criação, técnica e emoção, verdade e ficção. Tais oposições, todavia, não pacificaram a questão e ensejaram o debate atual; debate esse que caminha em duas frentes, uma que busca redesenhar os limites dos dois campos do saber, agora entendidos como discursos, e outra que visa apagar por completo as fronteiras, por entender que é impossível distinguir literatura e história.

No capítulo 1, buscamos apresentar as duas disciplinas e o cenário que as compõe. Entendemos que, para o estudo de *Chica que manda*, o debate não pode ser desconsiderado, sem nos alinharmos com alguma dessas frentes que buscam redesenhar os limites entre história e literatura, tecemos algumas considerações sobre as duas disciplinas, a fim de situar os campos do saber que envolvem a composição do texto vasconceliano.

No capítulo 2, tratamos da pessoa de Chica da Silva, trazendo para o debate as contribuições da pesquisa de Júnia Ferreira Furtado, cujo trabalho constitui a principal referência sobre a mulher Francisca da Silva de Oliveira e o

contexto em que viveu. Nesse capítulo é que importantes resultados da pesquisa são revelados, como aqueles que apontam para a formação da sociedade brasileira, calcada à força do catolicismo e nas relações de compadrio e troca de favores ensejadas pela burocracia portuguesa.

O terceiro capítulo cuida de nosso *corpus* propriamente dito. Nele, analisa-se *Chica que manda* e se busca lançar luz sobre o projeto literário do autor. Valeram-nos nesta etapa as contribuições dos herdeiros do escritor, principalmente sua neta Mara Vasconcelos, com quem nos correspondemos. Apesar de serem poucas as referências formais sobre Agripa Vasconcelos, valemo-nos das contribuições de Mara e do blogue que ela mantém, cujo objetivo é preservar a memória e divulgar a obra de seu avô.

Ainda no capítulo 3, baseados no conceito de *poder simbólico*, elaborado por Pierre Bourdieu (2007), analisamos o projeto literário de Agripa Vasconcelos e o lugar do qual falou. Concluimos que Vasconcelos empreende um projeto de ficcionalização da história altamente comprometido com as classes historicamente detentoras do poder em Minas Gerais, grupo ao qual o próprio escritor pertence.

Por fim, encerrando o capítulo, detivemo-nos na análise do romance. Apontamos em *Chica que manda* a repetição de um fazer literário aos moldes dos escritores do século XIX, mais especificamente os da escola romântica, cujo projeto literário centrava-se na elaboração consciente de uma literatura brasileira desvinculada da europeia, mesmo que repetindo as fórmulas do Velho Mundo.

No conclusão, retomamos a questão do cânone e explicitamos nosso entendimento sobre os motivos que levaram Agripa Vasconcelos e sua obra a serem ignorados pela crítica literária, que à época tinha material mais interessante sobre o qual tratar, já que Vasconcelos é contemporâneo de Guimarães Rosa e Drummond, para citarmos apenas dois e apenas mineiros.

Capítulo 1
HISTÓRIA E LITERATURA:
Reverendo conceitos

1.1 Chica da Silva: mulher e mito

No século XVIII, Portugal viu florescer a parte que lhe coube do Novo Mundo. A colônia brasileira, que vivia dias amargos, após a crise na produção de açúcar, dinamizou-se com a descoberta de minerais preciosos nas capitanias de Goiás, Mato Grosso, Bahia e Minas Gerais, sobretudo. Os setecentos foram o século dourado para Portugal. Ouro e diamante brotavam à flor do chão, o que levou expressivo contingente humano a deixar tudo de lado em seus locais de origem e partir para a região mineradora em busca de riqueza.

Homens ambiciosos, exploração das riquezas minerais e um estado excessivamente controlador foram os ingredientes que deram origem a muitos conflitos e episódios notáveis na história do Brasil. A Guerra dos Emboabas, a Revolta de Felipe dos Santos e a Inconfidência Mineira são episódios célebres do período, que legaram ao público relatos empolgantemente ufanistas, heróis memoráveis e feriados nacionais. À academia coube debruçar-se sobre esses episódios e biografias, em um esforço que visa à compreensão do Brasil atual.

Estudos acadêmicos e imaginário popular têm em comum uma característica: em ambos os tipos de visita ao passado não há lugar para as mulheres. Tem-se uma história nacional em que figuram apenas os homens, o que nos leva a indagar, junto com a historiadora Mary del Priore: “Em que lugar encontraríamos a mulher mineira?” (DEL PRIORE, 2012, p.142). Para essa pesquisadora, a vida das mulheres mineiras do século XVIII parece ter sido marcada pelo veto ao exercício de qualquer função política, eclesiástica ou administrativa na colônia, de tal forma que se lhes impediam o acesso a todo tipo de atividade digna reconhecimento social. Nasceram, viveram e morreram à sombra dos homens, sendo fatalmente relegadas ao esquecimento. Uma mulher, entretanto, veio a ser exceção: Francisca da Silva de Oliveira – ou simplesmente Chica da Silva.

Embora fuja à regra do apagamento imposta às mulheres na conformação da sociedade colonial e embora seja uma das pouquíssimas mulheres que

figurem nas narrativas históricas brasileiras – historiográficas ou ficcionais – Chica da Silva, ao atingir o status de “objeto histórico”, nas palavras de Conceição Evaristo, torna-se “vítima de uma narrativa profundamente estereotipada”, cujo início está nos primeiros relatos históricos a seu respeito, relatos esses “determinados sempre por uma ótica masculina e branca.” (EVARISTO, 2013, p.137).

O interesse histórico pela vida de Chica da Silva primeiro se manifesta na pena de Joaquim Felício dos Santos, que, nas páginas do jornal diamantinense *O Jequitinhonha*, entre os anos de 1862 e 1864, escreverá a história da região do antigo Distrito Diamantino. Posteriormente, em 1868, tais registros seriam reunidos em forma de livro sob o título *Memórias do Distrito Diamantino*. (FURTADO, 2003, p. 266).

Sobre Chica da Silva, escreveu:

Foi célebre esta mulher, única pessoa ante quem se curvava o orgulhoso contratador; sua vontade era cegamente obedecida, seus mais leves ou frívolos caprichos prontamente satisfeitos. Dominadora no Tijuco, com a influência e poder do amante, fazia alarde de um luxo e grandeza, que deslumbravam as famílias mais ricas e importantes; quando por exemplo ia às igrejas – e então era aí que se alardeavam grandezas – coberta de brilhantes e com uma magnificência real, acompanhavam-na doze mulatas esplendidamente trajadas: o lugar mais distinto do templo era-lhe reservado. Quem pretendia um favor do contratador a ela primeiramente devia dirigir-se na certeza de ser atendido, se conseguia granjear-lhe a proteção. Os grandes, os nobres, que vinha a Tijuco, os enfatuados de sua fidalguia, não se dedignavam de render-lhe homenagem, curvavam-se a beijar a mão da amante de um vassalo do Rei. Tal é o poder do dinheiro! Esse vassalo era um milionário, e em todos os tempos o ouro foi sempre o escolhido, em que se quebrou o orgulho da fidalguia. (SANTOS, 1978, p 169).

O livro de Joaquim Felício dos Santos constituiria durante muitos anos a principal referência histórica sobre Chica da Silva e a partir dele a personagem “passou a encarnar o estereótipo da mulher negra e escrava – e, apesar de negativa, assim nasceu sua lenda.” (FURTADO, 2003, p. 267).

Desde Joaquim Felício dos Santos, todos os autores que escreveram sobre Chica da Silva se empenharam em adjetivá-la e dar-lhe epítetos os mais variados, evidenciando que há mais especulação anedótica sobre sua vida que documentos em que a história se pudesse fiar. Embora a união entre Chica da Silva e João Fernandes, negra e branco, não fosse incomum naquela sociedade, o que se escreveu sobre tal casamento sempre insinuou haver alguma espécie de encantamento sobrenatural que justificasse o interesse do rico fidalgo em manter união estável e pública com uma mulher negra. A despeito de tais especulações, registros históricos dão conta de uma relação típica do período e lugar, desde a educação dada aos filhos, à vida dividida entre a casa e os serviços religiosos. Tudo na vida de Chica da Silva pareceu adequar-se à moral da época. Por que então chamá-la mito?

Indubitavelmente polissêmica, à palavra *mito* se atribui duas acepções principais.

- a) fábula, invenção, ficção;
- b) tradição sagrada, revelação primordial.

Eliade (2000) sinaliza a dificuldade de encontrar uma definição de mito que fosse amplamente aceita por eruditos e acessível aos não-especialistas e, reconhecendo as perspectivas múltiplas e complementares através das quais o mito pode ser abordado e interpretado, dado ser uma realidade cultural extremamente complexa, propõe a seguinte definição:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE, 2000, p. 11).

Chica da Silva parece não se enquadrar estritamente na definição de Eliade, mas guarda com ela alguma relação, não se podendo descartar seu aspecto mitológico. Ora vejamos, no aspecto ficcional do mito, Chica da Silva

se enquadra perfeitamente, sendo tema que perpassa a poesia, o teatro e a prosa.

Se no tocante ao mito entendido como narrativa de origens, de tempos primordiais, Chica da Silva não se reveste da sacralidade dos Entes Sobrenaturais citados por Eliade, parecia-se com eles quando encarna o mito de formação de um povo, o amálgama de raças formadoras do ente brasílico. É, de alguma maneira, a narrativa da “criação” de um povo. O tom sobrenatural será dado pela redenção da escrava que se torna rainha.

O Brasil civilizado venceria a barbárie dos primeiros tempos licenciosos de sua formação com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 e um projeto de nação seria implantado na América Portuguesa, projeto esse baseado nos moldes europeus. Os esforços da Igreja Católica por instituir a família monogâmica e normatizar os comportamentos finalmente se consolidaram e, para a nova moral que passou a vigor, a ascensão de Chica da Silva só se explicaria por sortilégios e meandros escusos.

Joaquim Felício dos Santos, representante da elite intelectual do Brasil que se esforçava em se firmar como país civilizado, vê Chica da Silva a partir do prisma dessa elite. “Homem do século XIX, o autor [de *Memórias do Distrito Diamantino*] reconstruiu a personagem conforme a visão que predominava em sua época, e fez projeções de suas impressões no século anterior.” (FURTADO, 2003, p. 266). Graças a esse anacronismo, nascia a lenda. Na historiografia que sucedeu Joaquim Felício dos Santos, outros adjetivos foram acrescentados à imagem de Chica, que passou a ser caracterizada como perdulária, bruxa, ou megera.

Chegado o século XX, Chica da Silva já era um mito diamantinense, sobre o qual circulavam diversas narrativas. A meteórica ascensão política de Juscelino Kubitschek, iniciada em 1940, quando fora eleito prefeito de Belo Horizonte, chamou a atenção para sua terra natal e, conseqüentemente para Chica da Silva. Houve uma política estatal que buscou definir os lugares de memória do país, levada a cabo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional – o Iphan – de cujos quadros foi funcionário outro eminente patricio de Chica da Silva, o poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade. (FURTADO, 2003, p. 271).

De meados do século XX em diante, o enfoque pretensamente histórico dado à vida de Chica da Silva cedeu lugar à literatura. A Chica mito sai, a Chica personagem surge, e com ela os questionamentos acerca dos processos de representação e ficcionalização da história.

Se, em um primeiro momento, o mito de Chica da Silva, mesmo inserido em um contexto historiográfico, com a publicação de *Memórias do Distrito Diamantino*, já evoca os questionamentos relacionados ao problema da representação, será nos romances históricos - quando a personagem ganha robustez, densidade e consistência - que tal problemática se aprofunda.

Tal como a literatura, a história, enquanto representação do real, constrói seu discurso pelos caminhos do imaginário. No caso da história, o passado é “inventado”, os fatos são selecionados, a memória é criada, a história é fabricada, mas se trata de uma produção “autorizada”, circunscrita pelos dados da passeidade (as fontes), a preocupação com a pesquisa documental e os critérios de cientificidade do método. Na narrativa literária, este componente de liberdade construtiva e de “voo” de imaginação é mais amplo, podendo esquecer um pouco as condicionantes da “testagem” das fontes. (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p. 167).

A “liberdade de voo”, à qual se referem Leenhardt e Pesavento (1998), é que suscita questionamentos acerca da representação que se faz do mito de Chica da Silva por Agripa Vasconcelos. “Podemos afirmar que a representação literária obedece a um duplo conjunto de regras: aquelas referentes ao que pode ser representado [...] e aquelas referentes ao fazer literário em si.” (SCHWANTES, 2006).

Baumgarten (2000), citando Lucáks, aponta, entre outras características, que o romance histórico se ocupa de traçar grandes painéis históricos, “abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos”, valendo-se das personagens históricas apenas como pano de fundo para suas narrativas. Tais características se verificam em *Chica que manda*, entretanto, aí se coloca

um problema: em que medida a personagem histórica se presta a servir de acessório na reconstrução de um momento histórico?

Para Cíntia Schwantes (2006, p. 11), “a representação consiste em despir um objeto do que lhe é acessório e conservar o que é essencial, de modos que ele possa corresponder a todos os objetos daquele tipo.” Agripa Vasconcelos, com sua vasta produção de romances históricos, ao desenvolver um exercício de clivagem do que é acessório e do que é essencial no momento de construção de suas narrativas, revelará a ideologia por trás de tal empreitada e, ao buscar reconstruir um momento histórico datado nos setecentos, estará na verdade imprimindo seu momento e seu pensamento, a pretexto de narrar a vida de uma personagem histórica.¹

Chica que manda é publicado em 1966, quando no Brasil vigorava um regime autoritário, implantado por militares em 1964, através de um golpe de estado. Uma década antes, o país viveu o período de sua história conhecido por *anos dourados*, época em que o Brasil experimentou vigoroso crescimento econômico, industrialização da economia, acelerada mudança nos costumes e substanciais avanços na comunicação – sobretudo através da popularização do rádio. Natural de Diamantina, Juscelino Kubitschek de Oliveira – o chamado presidente bossa-nova –, emblematizou a transformação pela qual o Brasil passou naquele período. Chica da Silva, sua conterrânea, surge na literatura, pela obra de Agripa Vasconcelos, também como emblema de vigor e determinação, remontando a outros tempos de riqueza que Minas Gerais propiciara ao Brasil, tal qual na década anterior, através de Kubitschek.

Na concepção de Machado de Assis (1979), o crítico ideal é aquele que julga o valor de uma obra literária, procura seus sentidos mais íntimos, relaciona imaginação e verdade. Perseguindo esse ideal na análise de *Chica que manda*, verificamos que a relação imaginação-verdade aduzida pelo Bruxo do Cosme Velho está contida no debate acerca da natureza da literatura e da história, seu uso e valor em nossa sociedade.

¹ Nos detemos na evidenciação de tais questões no terceiro capítulo.

Embora contemporâneo, como se pode observar nos seminários e publicações cujos temas giram em torno dos intercruzamentos das duas disciplinas, tal debate remonta à antiguidade clássica e possui longa tradição. Em Platão, vemos posta a questão do valor das duas disciplinas – que à época não estavam delimitadas – sendo a história superposta à literatura, que para ele era a imitação da imitação. Aristóteles, ao contrário, inverte a ordem de importância dada por Platão, colocando em primeiro lugar a literatura, por tratar de verdades gerais, enquanto a história trataria de verdades particulares, vindo portanto em segundo lugar de importância. (COSSON; SCHWANTES, 2005, p.30).

No século XIX, o positivismo trará uma estabilidade, ainda que aparente, para a relação entre história e literatura ao opor dicotomicamente as duas disciplinas entre ciência e arte, criação e testemunho, emoção e técnica, ficção e verdade. Tais oposições, todavia, não pacificaram a questão e ensejaram o debate atual, debate esse que caminha em duas frentes, uma que busca redesenhar os limites dos dois campos do saber, agora entendidos como discursos, e outra que visa apagar completamente as fronteiras, por entender que é impossível distinguir literatura e história. (COSSON; SCHWANTES, 2005, p.30).

Neste capítulo, buscamos apresentar ligeiramente as duas disciplinas e o cenário que as compõe. Entendemos que para o estudo de *Chica que manda*, não se faria necessário aprofundarmo-nos sobremaneira no debate, que todavia não pode ser desconsiderado, tampouco nos alinhar com alguma dessas frentes, daí que tecemos algumas considerações sobre história e literatura, a fim de situar os campos do saber que envolvem a composição do texto vasconceliano.

1.2 História: algumas considerações

Falar de história não é fácil, mas estas dificuldades de linguagem introduzem-nos ao próprio âmago das ambiguidades da história.

Jacques Le Goff

No centro da Grécia, a norte do golfo de Corinto, acima da antiga cidade de Delfos, uma montanha de pedra eleva-se a aproximadamente dois quilômetros e meio de altitude: é o Monte Parnaso² – morada das Musas³. Filhas de Zeus e Mnemósine, a Memória, trazem à existência aquilo que cantam, inspirando os artífices e cientistas. Segundo a tradição que remonta a Hesíodo, os nomes das musas representam o que se considerava na antiguidade clássica essencial à poesia. Das nove musas, uma talvez fosse a diletta de sua mãe, pois também lidava com o passado, partilhava com Mnemósine a tarefa de fazer lembrar. Esta filha, entretanto, ia além na empreitada. Com sua pena, deixava escrito o que narrava e com sua trombeta divulgava o que celebrou. Seu nome é Clio⁴, a musa História.

No tempo dos homens, e não mais dos deuses, Clio foi eleita a rainha das ciências, confirmando seus atributos de registrar o passado e deter a autoridade da fala sobre os fatos, homens e datas de um outro tempo, assinalando o que deve ser lembrado e celebrado. (PESAVENTO, 2012, p. 7).

A história trata do fazer humano no espaço e no tempo, tempo esse sempre passado. O contrário disso é futurologia. Uma vez sendo a futurologia o conjunto de estudos que especulam sobre a evolução da técnica, da

² Seus santuários mais antigos estavam localizados em Piéria, o lugar de seu nascimento, segundo a tradição, e no Vale das Musas, ao pé do Monte Helicon – daí serem também chamadas pelo epíteto heliconíades –, na Beócia, terra natal de Hesíodo. (HESÍODO, 2010, p.25)

³ Os nomes das nove musas são Clio, Euterpe, Tália, Melpômene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia e Calíope. (HESÍODO, 2010, p.120)

⁴ Clio significa glória, ou seja, é aquela que dá ao canto o poder de glorificar. (HESÍODO, 2010, p.120)

tecnologia, da ciência, da economia, do plano social, com vistas à previsão do futuro ou ainda o estudo que trata das possibilidades futuras, levando em conta tendências manifestadas no presente, a história nada mais seria que especulações sobre a evolução da técnica, da tecnologia, da ciência, da economia, do plano social, com vistas à reconstrução de eventos passados através de uma narrativa. “A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso.” (VEYNE, 1998, p. 18).

Tratar de história como campo de saber humano é tratar de discursos sociais, ou seja, é tratar de enunciados significativos que expressam a maneira como pensa o historiador, sua sociedade, o estrato a que pertence. O texto historiográfico insere-se no campo da comunicação e parte do olhar de alguém sobre algo. Comunicações diferentes podem surgir mesmo a partir de um mesmo objeto.

Em outras palavras, ter por temática a estruturação do poder monárquico em Israel ou o discurso sobre práticas sexuais femininas judaicas pode significar, em ambos os casos, o recurso à Bíblia como fonte principal. A grande diferença reside na leitura distinta do mesmo corpo documental. Muda mais o olhar sobre a fonte do que a fonte em si. (KARNAL e TATSCH, 2013, p.16).

Posta nesses termos, história seria comunicação humana, interação por meio da linguagem. Não mais seria encarada como já fora no passado – a verdade dos fatos de antanho – mas mero conjunto de enunciados produzidos dialogicamente por sujeitos inseridos e comprometidos com seu tempo e seu espaço.

Enquanto discurso, a história se definiu tal qual a filosofia, a literatura, a teologia, entre tantas outras ciências suas irmãs. Definiu-se selecionando e assenhorando-se de um vocabulário, de estratégias linguísticas, de formas adequadas de uso de enunciados, etc., de modo que, para Hayden White, o discurso histórico constitui narrativas que são manifestamente “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências.” (WHITE, 2001, p. 98).

Constituindo sua retórica a par da literatura, a história se consolida no século XIX, quando houve grande expansão da pesquisa científica. Viram-se grandes avanços científicos e intenso debate filosófico que culminaria com a definição de ciências como a sociologia e a antropologia, outrora inseridas noutros campos do saber. Desenvolveu-se a física, por exemplo, com a abertura de novas perspectivas dadas pela descoberta do elétron por Thomson em 1897. E a biologia, antes dividida entre a medicina e a história natural, consolidou-se como ciência autônoma. Do debate filosófico, surgiu o determinismo⁵ como princípio e o positivismo⁶ como sistema.

Nesse período, verificaram-se na Europa movimentos tardios de unificação e consolidação de Estados nacionais como Alemanha e Itália e de afirmação de nacionalidade por todo o continente. Dessa forma, intensificou-se o estudo do passado. Buscava-se nele a gênese da nação, seus fundamentos, seu espírito. Em decorrência da ascensão da burguesia, a sustentação do poder, diante do ideário liberal, não se encontrava mais no plano divino, mas no plano social. O poder legítimo seria aquele conferido pelo povo ao seu governante.

Nesse contexto, a história surge como legitimadora da nova classe que detém o poder. Baseada no racionalismo, desenvolve um discurso pretensamente científico, com o fito de provocar no povo o sentimento de pertença, de identificação com a nova sociedade. As bases do nacionalismo resultariam da relação entre povo e nação. A história traveste-se de ciência. Passa a ser ministrada nas universidades, profissionalizando a atividade de historiador. Pretendia-se o cientificismo⁷.

⁵ Princípio segundo o qual todos os fenômenos da natureza estão ligados entre si por rígidas relações de causalidade e leis universais que excluem o acaso e a indeterminação.

⁶ Sistema criado por Auguste Comte (1798-1857) que se propõe a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas; comtismo.

⁷ Tendência intelectual que preconiza a adoção do método científico, tal como é aplicado às ciências naturais, em todas as áreas do saber e da cultura (filosofia, ciências humanas, artes etc.) e que afirma a superioridade da ciência sobre todas as outras formas de compreensão humana da realidade (religião, filosofia metafísica etc.), por ser a única capaz de apresentar benefícios práticos e alcançar autêntico rigor cognitivo.

No decorrer da primeira metade do século XIX, o espírito romântico produziu historiadores preocupados em escrever histórias nacionais, que fossem atrás da captura do espírito do povo, da alma das nações, que recuperassem os heróis com seus grandes feitos e que registrassem a saga da construção de cada Estado, a demonstrar que o germe da identidade nacional já estava presente naquele tempo das origens com os pais fundadores. (PESAVENTO, 2012, p. 19).

A questão central nesse período foi a heurística documental. A atividade do historiador consistia em buscar, selecionar, classificar e criticar documentos. O que fugia a isso não era papel de historiador e aquilo que não pudesse ser comprovado por meio de documentação não era considerado história.

A Alemanha, com Leopold Von Ranke, foi pioneira em organizar o estudo científico da história e a França, a seu exemplo, cria em Paris, por decreto imperial de 31 de julho de 1868, a *École pratique des hautes études* (EPHE)⁸, idealizada por Victor Duruy, então Ministro da Instrução Pública do imperador Napoleão III. Sua missão visava à pesquisa acadêmica e à formação de investigadores científicos. Com o ensino superior organizado, a história é impulsionada pelo incentivo governamental. O Estado financiará pesquisas e publicações, expedições e escavações arqueológicas.

Enquanto as demais ciências se definiam pelo método experimental, a história seria acusada de desprezar ou ignorar regras e técnicas e de ter preocupações literárias, teológicas ou morais. Os historiadores, almejando ladear a história com as outras ciências, defendem-na, indicando para ela o método crítico. Para Ranke, maior expressão da chamada “Escola Científica Alemã”, a história científica deveria reprimir os impulsos românticos que marcaram o período, ser objetiva, livre de especulações filosóficas, traços subjetivos ou discurso moralizante. Deveria, outrossim, valer-se criticamente da heurística.

Mas a concepção de história de Ranke não se baseou só na rejeição do romantismo. Ela se cercou também de várias outras rejeições: o filosofar apriorístico de Hegel, os princípios

⁸ <<http://www.ephe.sorbonne.fr/ecole/une-longue-histoire.html>>, acessado em 24/06/2014.

mecanicistas de explicação que predominavam nas ciências físicas e nas escolas positivistas de teoria social da época e o dogmatismo dos credos religiosos oficiais. Em suma, Ranke rejeitava qualquer coisa que impedisse o historiador de ver o campo histórico em seu caráter imediato, particular e vívido. O que ele considerava como método histórico adequadamente realista era o que restava à consciência realizar depois de ter rejeitado os métodos de arte romântica, da ciência positivista e da filosofia idealista de seu tempo. (WHITE, 2008, p. 176).

Na França, o responsável pela sistematização da história é Jules Michelet (1798-1874), para quem, ao contrário de Ranke, a objetividade seria um falso problema. Para ele, o historiador deveria estar presente com suas paixões e emoções em todos os níveis de seu trabalho. Tal postura faz com que historiadores do século XXI o tenham como um precursor da chamada História Cultural. Pesavento (2007), embora reconheça a notabilidade de Michelet “pela escolha de temas e personagens pouco convencionais para a época”, está entre os que refutam a ideia de que seria ele um pai ancestral da História Cultural, por serem a época, os problemas e o contexto em que viveu Michelet muito diversos do atual e atribui ao espírito romântico o lugar dado ao sentimento na obra de Michelet.

O que chamou a atenção dos historiadores contemporâneos foi mais propriamente o esforço, levado a efeito por Michelet, de identificar um agente sem rosto – o povo, as massas – como personagem da história e como protagonista dos acontecimentos, além de ser detentor daquilo que seria o gérmen da nação. Mesmo que coloquemos os heróis – esses personagens sempre responsáveis pelos grandes atos de significação na História à parte –, há que dizer que o trabalho de Michelet se orienta a partir de um ator inusual e de imprecisa definição: o povo. Como historiador, Michelet tenta resgatar não um fato preciso, mas sentimentos e sensibilidades, componentes de uma alma nacional, a partir de pesquisa e uso de documentação original – as célebres fontes. (PESAVENTO, 2007, p. 20).

As fontes a que se refere Pesavento, os documentos históricos, eram vistos no século XIX como reveladores do passado.

Se a importância do documento com sentido de fonte para o historiador foi amplamente aceita, a definição do que vem a ser um documento histórico foi alvo de debates maiores. Um

historiador da Escola Metódica do século XIX teria certeza de que o documento é, em essência, o texto escrito: a carta, o tratado de paz, o testamento etc. Todo o debate estava em torno de autenticidade do texto. Uma vez estabelecida essa autenticidade, o texto escrito brilhava aos olhos do analista como a fonte por excelência. (KARNAL e TATSCH, 2013, p.14).

Tais ideias prevaleceriam até meados do século XX, quando seriam questionadas a verdade e imparcialidade da história. A ciência que elegeu Clio sua padroeira, durante muito tempo, tal qual sua musa, deteve a autoridade do discurso sobre as datas, homens e fatos pretéritos. Porém, sua autoridade – e até mesmo sua cientificidade – foram questionadas por três historiadores que agitaram a academia com as obras que publicaram entre 1971 e 1975, ditando todo o debate em História nos anos que se seguiram. São eles: Paul Veyne, autor de *Como se escreve a história* (1971); Hayden White, autor de *Meta-história* (1973); e Michel de Certeau, autor de *A escrita da história* (1975).

Quando Veyne (1998, p. 81) afirma que a história não ultrapassa um nível de explicação muito simples e que “o que se denomina explicação não é mais que a maneira da narração se organizar em uma trama compreensível”; quando White (2008, p. 12) diz acreditar que o historiador realiza um ato essencialmente *poético* que prefigura o campo histórico, assumindo formas que, seguindo a tradição aristotélica, chamou pelos nomes dos quatro tropos da linguagem poética: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia; e quando, Certeau (2013, p. XXII) afirma, por sua vez, que há ficção no produto da manipulação e da análise feitas pelo historiador; os historiadores se viram obrigados a deixar de lado a certeza de que haveria uma coincidência total entre o passado tal qual foi e a explicação histórica que o sustenta.

Afirmar que o labor historiográfico consiste em diferenciar o presente do passado pode soar como óbvio, visto que a história se apresenta por discursos e que a própria construção do discurso é um ato de diferenciação. Ao narrar o passado, a história, por conseguinte, o diferencia do presente. A história não conta como é o passado, mas como parece ter sido. Por mais imparcial que um texto se pretenda, ele não diz o que é, mas o que aparenta ser aos olhos de

quem diz. E não poderia ser diferente, dada a natureza lacunar da história. O historiador no entanto mascara tal natureza, tranquilizando a história em uma narrativa. “O historiador pode dedicar dez páginas a um só dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista, e julgará que esses dez anos são vazios de eventos.” (VEYNE, 1998, p. 27)

Para Certeau, a escrita da história envolve uma clivagem entre discurso e o corpo social. A historiografia se ocuparia de fazer falar o corpo que se calou.

A medicina moderna é uma imagem decisiva deste processo, a partir do momento em que o corpo se torna um quadro *legível* e, portanto, tradutível naquilo que se pode *escrever* num espaço de linguagem. Graças ao desdobramento do corpo, diante do olhar, o que dele é *visto* e o que dele é *sabido* pode se superpor ou se intercambiar (se traduzir). O corpo é um código à espera de ser decifrado. Do século XVII ao XVIII, o que torna possível a convertibilidade do corpo *visto* em corpo *sabido*, ou da organização *espacial* do corpo em organização *semântica* de um vocabulário – e inversamente –, é a transformação do corpo em extensão, em interioridade aberta como um livro, em cadáver mudo exposto ao olhar. Uma mutação análoga se produz quando a tradição, corpo vivido, se desdobra diante da curiosidade erudita em um corpus de texto. (CERTEAU, 2013, p. XVII).

Semelhantemente, a historiografia moderna seria o debruçar-se de um sujeito letrado sobre um objeto cuja linguagem é desconhecida, mas necessita ser decifrada. Haveria um processo de oposição entre um corpo mudo (ausente, no caso do passado) e o discurso que se propõe a fazer falar o corpo que se calou.

Historiografia é separação, não apenas a já citada separação entre o passado e o presente, mas um processo de divisão que se repete constantemente. Composta de “períodos” – Antiguidade, Idade Média, Renascimento... – a escrita em história está sempre a ocupar-se do papel de indicar aquilo que não é mais e aquilo que o sucedeu. A cada sucessão, um discurso é considerado morto e outro segue recebendo um passado marcado por rupturas. O corte é o postulado da interpretação. “O trabalho determinado por esse corte é voluntarista. No passado, do qual se distingue, ele faz uma

triagem do que pode ser compreendido e o que deve ser esquecido”. (CERTEAU, 2013, p. XVII).

A história, ciência que se consolida no século XIX pelo financiamento estatal e alinhada com o liberalismo, sofrerá, no decorrer do tempo, todo tipo de influência, ao sabor dos modismos e correntes predominantes na academia. Por exemplo, “na época do predomínio da vertente marxista, eram a Sociologia, a Ciência Política e a Economia que davam conta do diálogo com a História,” (PESAVENTO, 2012, p. 107). No último quarto dos Novecentos, a história passa por novas problematizações a partir dos anos 1970, ensejadas pelas já citadas obras de Certeau, Veyne e White, que trarão à baila uma questão muito mais antiga que a própria ciência histórica: a narrativa sobre o homem e seus feitos.

A abordagem da história como narrativa remete a um período anterior à sua delimitação como um ramo do conhecimento científico, que busca respostas para questões tais como foi o passado e que eventos de antanho explicam o hoje – basicamente, o problema da história. Ocorre que muito antes de se estabelecer um campo específico do saber que se ocupasse em responder tais questões, o homem, talvez por outros motivos – vaidade, glória, registro de estratégias bélicas, etc. – já se preocupava em fazer com que seus feitos ecoassem na eternidade e fossem conhecidos pelas gerações futuras. Havia a consciência de que certos fatos deveriam ser contados e recontados. Não apenas isso, contados e cantados. O passado, desde que glorioso, era artisticamente elaborado e proclamado pelos rapsodos. História era labor de poetas e vates, missão dada pelos deuses, conforme Hesíodo: “Um ramo de loureiro florido elas [as Musas] me deram como cetro, inspirando-me um canto sublime, para glorificar os feitos divinos do futuro e do passado. E também me ordenaram louvar a linhagem dos deuses eternos.” (HESÍODO, 2010, p.26).

História e Literatura nascem juntas e apontar a origem comum de ambas faz-se necessário, uma vez que nosso *corpus* origina-se na convergência desses dois domínios aparentemente estanques, que no passado estiveram formalmente unidos. O contato entre História e Literatura, do qual *Chica que*

manda é um ruído, não resulta apenas de uma invenção da Modernidade – o romance histórico⁹ –, mas de longa tradição em que ficção e realidade disputam a centralidade das narrativas humanas.

Tal questão surge como um problema em Heródoto e Tucídides, que, embora não sejam os inventores da História, são os primeiros historiadores cujos textos integrais resistiram à matéria de que trataram: a passagem do tempo. Luiz Costa Lima (2006) comenta que no século V a.C. a expressão épica de Homero era reconhecida por três traços:

- a) deslegitimação do poeta como um mestre da verdade;
- b) mudança sofrida pelo poeta que, perdendo o caráter de profeta, assume o caráter de professor, num eco diluído de um *status* antes privilegiado;
- c) ausência de vida interior dos heróis épicos.

A partir de Heródoto (484 - 425 a.C.), a história, ainda quando se referisse a Homero ou até eventualmente o usasse e mesmo que não se reconhecesse a dimensão da realidade histórica, acentuava sua diferença quanto à maneira como o rapsodos compunham seu canto. Tampouco a história pretendia explorar a intimidade de seus agentes – é a própria experiência de vida interior que temporalmente inexistia. Ainda que Tucídides viesse a lhes atribuir peças oratórias criadas por ele próprio, a pretensão do historiador era objetivar a razão dos agentes históricos, i. e., a razão de seus feitos, e relacioná-la com aspectos de seu caráter. Como já há algum tempo bem se sabe, a exploração da subjetividade é um acontecimento bastante tardio, posterior ao empenho dos estoicos e aos primeiros séculos de propagação do cristianismo. Ora, se a frente psicológica estava interdita ao poeta e ao historiador, por que suas produções *tinham* de se distinguir? Implicitamente, entrava na discussão o papel de fixar o que não haveria de ser esquecido, a *alétheia*. Ambos, o aedo e o *historés*, competiam pelo direito de declarar o que fora e é verdade. (LIMA, 2006, p. 169).

Fica patente a partir de Heródoto a busca pela definição de um discurso específico para o historiador, que, desde seu início, “teve como aporia destacar as fontes confiáveis de captação do que houve” (LIMA, 2006, p. 175),

⁹ “O romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da queda de Napoleão [...]” (LUKÁCKS, 2011, p. 33)

deslegitimando o poeta que, todavia, continuava a receber a atenção do público. A este “não coube contar a verdade do que houve, a sua não é a memória do sucedido em algum tempo preciso, senão aquela que a memória cultural suscita.” (LIMA, 2006, p. 169). Em sua análise, Lima (2006) alude ao fato de que talvez o autor do canto épico estivesse mesmo convencido da veracidade do que dizia e menciona os estudos de Fränkel, que no século XX pesquisara a tradição épico-oral que perdurava na Bósnia, e para quem “os rapsodos estavam persuadidos de que, no essencial (*im wesentlichen*), seus relatos se relacionavam com a verdade histórica.” (FRÄNKEL¹⁰ (1962), *apud* LIMA, 2006, p. 170)

Se todavia o poeta cria na veracidade de seus relatos, como explicar a indicação que ele mesmo dá de estar convertendo mentiras em verdades? Em Hesíodo, contemporâneo de Homero, lemos:

Um dia, quando Hesíodo pastoreava suas ovelhas ao pé do divino Helicon, foram elas que lhe ensinaram um belo canto. E estas foram as primeiras palavras ditas pelas deusas, Musas olímpicas, filhas de Zeus, portador da Égide: Pastores que passais a vida nos campos, pobres criaturas, não sois mais que ventres! Nós sabemos contar muitas mentiras que se assemelham a verdades, porém, se o desejarmos, podemos fazer revelações”. (HESÍODO, 2010, p. 26).

O próprio Homero faz menção do travestimento da mentira em verdade quando, na *Odisseia* se diz que Ulisses, o herói máximo, protegido de Palas Atena, “muita inverdade dizia, com mostras de fatos verídicos.” (HOMERO, 2011. P. 361). A esse respeito, Lima (2006) cita e vê como satisfatória uma formulação de Redfield:

O poeta inventa ou preserva a seu modo o mundo épico, e estamos inteiramente à sua mercê. O que é, de fato, transmitido não é o relato do passado, mas relatos provenientes do passado. [...] Enquanto o mentiroso nos conta falsidades acerca do mundo real, o bardo nos conta a verdade (uma espécie de verdade) acerca de um mundo que se torna irreal. [...] Dentro da cultura arcaica, os poetas eram figuras centrais, integradoras; mantiveram essa posição entre os

¹⁰ FRÄNKEL, H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. C.H. Beck: Munique, 1962.

gregos até por volta do início do século IV a.C., quando foram forçados a ceder seu lugar aos filósofos. (REDFIELD¹¹ (1973) *apud* LIMA, 2006, p. 171).

Ao elaborar relatos que não visavam à mera recriação do mundo real, mas que partiam do mundo real, explicando-o, traduzindo-o e ordenando-o, o poeta criava representações através das quais os homens percebiam a realidade e pautavam sua existência, representações capazes de conduzir as práticas sociais e agir como força coesiva e integradora. Para PESAVENTO (2012), os indivíduos só dão sentido ao mundo através das representações que constroem da realidade. Mas o que seria representação?

Em português, a desinência nominal –ção indica substantivos formados a partir de verbos. Tais substantivos nomeiam atos ou efeitos. Representação é, portanto, ato ou efeito de representar. Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, representar significa “ser a imagem ou a reprodução de”. Na mesma direção, o Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa define o verbo representar como “ser a imagem, o símbolo, a reprodução de”.

Representar é, pois, fundamentalmente estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença. (PESAVENTO, 2012, p. 40).

A representação, conceito ambíguo, não estabelece uma relação da ordem mimética entre o representante e o representado. Não copia ou reflete o real, mas constitui novidade, uma construção feita a partir do real.

¹¹ REDFIELD, J. The Making of the Odissey. In: *Parnassus Revisited. Modern Critical Essays on the Epic Tradition*. American Library Ass: Chicago, 1973, pp. 141-154.



FIG. 01: *La trahison des images*. René Magritte, 1929. Los Angeles Country Museum of Art.¹²

La trahison des images, de René Magritte, é o clássico, perfeito e recorrente exemplo quando se pretende tratar de representação. A inscrição no quadro – *ceci n'est pas une pipe* – diz o óbvio, mas nega aquilo que parece se ver: um cachimbo. Isso porque o que se expõe (representante) guarda relação de semelhança com algo ausente, mas representado. No jogo de representação algo distante no tempo ou no espaço se (re)apresenta – num processo que envolve percepção, identificação, reconhecimento, classificação e exclusão – através de um outro presente, exposto. Portanto, o que se vê na tela não é um cachimbo verdadeiro, porém a representação de um cachimbo. Não há no representante do cachimbo os elementos ou características do cachimbo real. Não se pode, por exemplo, fazer arder nele o tabaco, não se pode tragá-lo, sequer pode ser segurado, porque a representação de um cachimbo não é um objeto cachimbo.

O domínio das representações se dá por sua capacidade de se substituir à realidade representada, fabricando um mundo paralelo de sinais no qual as pessoas pautam sua existência e percebem a realidade. No mundo das representações é que são geradas condutas e práticas sociais explicativas do real. Têm função integradora e coesiva: através delas, grupos e indivíduos dão sentido ao mundo. Sua força não deriva de um valor de verdade, de

¹² Imagem extraída de: < <http://collections.lacma.org/node/239578>> Acesso em 15/07/2015.

correspondência com o real, embora possa comportar elementos evocadores e miméticos. Regidas pela verossimilhança e credibilidade que se confere a elas – não pela veracidade – as representações são capazes de mobilizar, produzir reconhecimento e legitimidade social. História e literatura são representações. À primeira, buscamos abordar neste subcapítulo, não sem encontrar alguma dificuldade. Da segunda, mais difícil de conceituar, tratamos a seguir, partindo de uma indagação básica: o que é literatura?

1.3 Literatura: algumas considerações

Na década de 1980, o crítico inglês Terry Eagleton leva a público *Literary theory*, “uma tentativa de tornar a teoria literária moderna inteligível e atraente ao maior número possível de leitores” (EAGLETON, 2007, p. VII), e logo na introdução esbarra de cara em um grande problema: definir literatura.

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, veremos que tal definição não procede. A literatura inglesa do século XVII inclui Shakespeare, Webster, Marvell e Milton; mas compreende também os ensaios de Francis Bacon, os sermões de John Donne, a autobiografia espiritual de Bunyan e os escritos de Sir Thomas Bowne, qualquer que seja o nome que se dê a eles. Eventualmente, ela poderia abranger o *Leviatã*, de Hobbes, e a *History of the Rebellion*, de Clarendon. (EAGLETON, 2006, p. 01).

Como se pode observar do excerto, tentar definir literatura parece não ser tarefa fácil, muitos teóricos se lançaram, e se lançam, a essa empreitada, sem, no entanto, encerrar o debate. Há pontos de vista e opiniões divergentes, todavia a questão não pode ser desprezada neste trabalho e, para sua apreciação, há que se partir de algum lugar. Começemos então por aceitar como verdadeira a seguinte afirmação: literatura é arte. É o uso estético da linguagem. O que nos remete novamente aos antigos gregos, que primeiro versaram sobre estética.

A estética foi uma das três acepções básicas do conceito do Belo, ao lado das acepções moral e espiritual. Belo seria aquilo agradável de ver e ouvir, prazer estético, decorrente dos sentidos mais próximos da essência imaterial da alma: a vista e o ouvido. A fruição do Belo afetaria a alma humana, ao envolver um processo de inteligência e sensibilidade. Diametralmente oposto ao prazer físico – que levaria a uma insatisfação permanente e desequilíbrio das paixões – o prazer estético seria, para os gregos, inseparável das propriedades superiores da alma.

A estética, provocando um prazer moderado, ajusta-se ao equilíbrio das faculdades superiores da alma, por ela estimulado; e é esse equilíbrio, a Beleza na acepção moral. Por sua vez, a beleza moral tende a completar-se na contemplação da Verdade, estado que, para os filósofos do século V a. C., é aquele que condiz com a natureza racional do ser humano. (NUNES 2008, p. 19).

Para os filósofos gregos, a arte estaria subordinada à beleza estética, e essa hierarquicamente subordinada à moral e ao intelecto, conferindo assim uma função prática à arte.

Formadoras de um complexo artístico na cultura grega, a poesia e a música, deveriam, por exemplo, servir de expediente para acalmar as paixões, criando uma predisposição favorável à prática das virtudes. Arte seria, portanto, uma produção orientada para determinado fim. Nesse sentido foi que Aristóteles conceituou arte como “hábito de produzir de acordo com a reta razão.”

Tal conceito comportaria tanto as artes de contagem e medida (matemáticas), como as manuais, destinadas à produção de objetos úteis para uso cotidiano (manufatura), e as artes imitativas, como a pintura, escultura, poesia e música. À produção e criação das últimas – imitativas –, Aristóteles chamou genericamente de *póiesis*. Diferentemente da noção hebraica de criação – fazer algo a partir do nada – *póiesis* comporta uma noção de criação ordenada, que dá forma a uma matéria pré-existente, bruta, indeterminada, mas em estado de potência.

Na literatura – arte literária – a matéria bruta é a palavra, a língua, sistema estruturado, em estado de mera potência que, reordenado, produzirá linguagem. Literatura é a linguagem artística que se vale da palavra, a par da linguagem pictórica, musical e as das demais formas de arte. Dentre as várias formas que assume, literatura é também narrativa, tal qual a história, distinguindo-se uma da outra por seu propósito.

Grosso modo, literatura, diferentemente da história¹³, seria uma escrita ordenada pelo ficcional e pela criatividade, produzida nos campos da imaginação. Todavia, tal concepção foi rejeitada por um grupo de intelectuais russos no início do século XX – os formalistas –, que passaram a observar a escrita literária não por ser ficcional ou imaginativa, mas por empregar a linguagem de forma peculiar. “Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum.’ A literatura transforma e intensifica a linguagem comum.” (EAGLETON, 2006, p. 03).

Os formalistas russos constituíam um grupo de críticos militantes que rejeitaram as doutrinas simbolistas, quase místicas, que influenciaram a crítica literária até então. Movidos por um espírito prático e por ideais científicos, voltaram sua atenção para a realidade material do texto literário em si.

À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudoreligião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. (EAGLETON, 2006, p. 04).

Para os formalistas, a obra literária não era um veículo de ideias, tampouco reflexão sobre a realidade social, muito menos a encarnação de uma verdade transcendental. Era, isso sim, um fato material analisável em seu funcionamento.

O formalismo foi, basicamente, a aplicação da linguística – que era do tipo formal – ao estudo da literatura. Preocupou-se com as estruturas da linguagem,

¹³ “O campo da história é, pois, inteiramente indeterminado, com uma única exceção: é preciso que tudo o que nele se inclui tenha, realmente, acontecido.” (VEYNE, 1998, p.25)

não com o que ela poderia dizer de fato, passando longe de qualquer análise do conteúdo literário, limitando-se à forma. O conteúdo era para eles simplesmente a motivação da forma, o pretexto para um exercício formal. Consideravam a linguagem literária como sendo o desvio intencional da norma, uma forma de linguagem “especial”, contrastante com a linguagem usada habitualmente.

Para que tal concepção fosse ao menos em parte verdadeira, ter-se-ia que aceitar a existência de uma linguagem habitual comum a todos, da qual a literatura seria o desvio. Isso, porém, não ocorre, dada a infinidade de variações que uma língua apresenta. O que alguns considerarão linguagem corriqueira, para outros poderá significar um desvio, dependendo da região, do estrato social ou da situação em que se insere o falante. Usar relva em lugar de grama pode ser poético no Brasil, mas constitui linguagem comum em Portugal, onde se poderá ver no relvado um goleador vencer o guarda-redes e fazer a alegria da claque.

A carta de Pero Vaz de Caminha, um texto informativo que dá conta a El-Rey do achamento da Terra de Vera Cruz, por seu arcaísmo, pode parecer poética para um leitor do século XXI. A gíria corrente em determinado lugar e época, apesar de seu caráter desviante do pretense linguajar comum, não constitui por isso literatura mas, se inserida em um texto literário de pretensões realistas, a condição observada muda de figura. Todas essas questões eram compreendidas pelos formalistas russos, que reconheciam a variação da norma e dos desvios conforme o contexto social ou histórico. Todavia, para eles a essência do literário estava no “estranhamento” do texto.

Eagleton (2006) aponta um problema concernente ao argumento da “estranheza” do texto literário. Para o crítico inglês, todos os tipos de escrita podem ser considerados estranhos, se trabalhados com engenhosidade. A publicidade, por exemplo, trabalha engenhosamente seus textos a fim de chamar a atenção do leitor para o produto ou serviço que quer vender, diferentemente da literatura, que nas concepções de Eagleton (2006) “é um discurso “não pragmático”; ao contrário dos manuais de biologia e recados

deixados para o leitor, ela não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral de coisas.” (p. 11)

Olhar a literatura definindo-a apenas como um discurso “não pragmático”, como uma espécie de linguagem autorreferencial, que fala de si mesma, também encerra problemas, pois como observa Eagleton (2006), literatura não pode ser definida objetivamente. “A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido.” (EAGLETON, 2006, p. 12).

Tal assertiva vai de encontro ao pensamento de Foucault, para quem a linguagem escrita em um livro só se torna literatura através de “uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras.” Daí viria a dificuldade de conceituação do tema. A obra literária estaria envolvida em um processo ou sistema marcado pelo mistério, apresentando-se pronta, acabada, existindo em si por si, atuando no leitor a partir de uma força interna que não se explica.

Para Blanchot (2011):

Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente lançar um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que deve revelar-se na leitura. Sem dúvida, existe uma espécie de apelo, mas só pode vir da própria obra, apelo silencioso, que no ruído geral impõe o silêncio, que o leitor só escuta respondendo-lhe, que o desvia das relações habituais e o volta para o espaço junto do qual, ao permanecer aí, a leitura torna-se aproximação, acolhimento encantado da generosidade da obra, acolhimento que eleva o livro à obra que ele é, pelo mesmo transporte que eleva a obra ao ser e faz do acolhimento o êxito em que a obra se pronuncia. (p. 213).

A leitura, segundo Blanchot, seria o processo de construção da obra. A obra só existe no leitor. A leitura faz o livro obra e apaga o autor. O livro necessita do leitor para livrar-se de seu autor e mesmo do próprio leitor que, não importa quem seja, é sempre anônimo. Embora único, é transparente. Antonio Candido (2010), também evidenciando o papel do leitor, indica para a tríade formada por autor, leitor e obra. “Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra” (p. 85). Se para Blanchot, o

leitor é o elemento que revela a obra, trazendo-a à existência, para Candido, “o público é condição para o autor conhecer a si mesmo, pois esta revelação da obra é a sua revelação.” (p. 85).

A esse respeito, Sartre (1993), analisando os motivos do escritor, aponta para a “necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” e também aponta para o papel do leitor na concepção da obra pela manifesta atividade dialética presente na arte de escrever. “Pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar.” (SARTRE, 1993, p. 35).

Assim, uma abordagem relevante da obra vasconceliana só é possível a partir da personagem que conduz a narrativa, daí que algumas considerações sobre os estudos da personagem se fazem necessárias.

A leitura do mundo precede a leitura da palavra, dizia Paulo Freire. Tal compreensão pode ser tomada de empréstimo da pedagogia para este estudo com alguma adaptação: a leitura do mundo precede a escrita.

Neste trabalho, mais do que o modo como foi escrita uma obra, busca-se analisar como foi descrita uma *persona*. Em se querendo entender a ficção como comportando variados níveis de ficcionalidade, conforme sua aproximação ou afastamento da realidade, Chica da Silva seria uma meia-ficção, pois não surge da mente criadora do escritor apenas, mas é tomada dos relatos sobre a vida de uma mulher que de fato existiu. Se, para o racismo brasileiro, os nascidos de uniões inter-raciais têm um pé na cozinha ou senzala, Chica – ficcional ou não – tem um pé na casa grande.

Esta primeira observação, infame até, só se sustenta quando se limita ao âmbito da inspiração a relação entre a personagem Chica da Silva com a pessoa Francisca da Silva de Oliveira, visto ser um equívoco da crítica que se mantém ao longo dos séculos apontar a personagem como imitação de pessoas.

Segolin (1978, p.15) chama a atenção para o fato de que, embora a personagem de ficção seja propriamente uma categoria integrante e

constituente do universo da narrativa, na abordagem crítico-analítica dos seres ficcionais, encontra-se comumente “as mesmas proposições acerca da natureza representativa do objeto artístico relativamente ao mundo real, proposições estas que marcam o ponto de partida de todo o pensar sobre a Arte e que ainda hoje encontramos reafirmadas.” A evidente atração que os seres humanos sempre tiveram pela atividade mimética do artista se comprova nos tipos de abordagem às quais Segolin aduz.

Brait (1985) indica dois aspectos fundamentais da reflexão sobre personagem-pessoa: o fato de a personagem não existir fora das palavras, sendo portanto – e antes de tudo – um problema linguístico; e o fato de as personagens representarem pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.

Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência. (BRAIT, 1985, p.12).

Para essa autora, a redução da personagem à referida dicotomia se deve a um empobrecimento de compreensão das afirmações aristotélicas na cunhagem do termo *mimesis*, que durante muito tempo foi traduzido como “imitação do real”, referindo-se tão somente à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Brait (1985) aponta para a necessidade de resgate do conceito de *verossimilhança interna de uma obra* na compreensão de Aristóteles. Para ela, “imitação do real” é o mal entendido que marcou longa tradição crítica e ainda hoje assombra os estudos da personagem.

Em sua *Poética*, o estagirita destaca o trabalho de seleção feito pelo poeta frente à realidade.

É claro também, pelo que atrás ficou dito, que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. (ARISTÓTELES, 2014, p. 28).

Depreende-se da citação o entendimento de que, para Aristóteles, a poesia¹⁴ (ou qualquer obra literária) não cuida de tão somente de imitar a realidade, mas, a partir da realidade, cuida de compor possibilidades. Brait (1985) estende essa concepção ao conceito de personagem, definindo-a como “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.” (p. 31).

Segolin (1978) partilha desse entendimento ao apontar para a preocupação de Aristóteles em estudar na *Poética* as várias “imitações”, do ponto de vista do objeto, bem como do ponto de vista dos modos e meios de imitação.

Para Aristóteles, portanto, o conceito de personagem não se esgota na representatividade desta, mas afirma também a necessidade de considerá-la enquanto “distribuição” e “elocução”, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra. (SEGOLIN, 1978, p. 17)

Para Rosenfeld (2011), é na ficção – através da personagem – que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, uma vez que são as personagens seres puramente intencionais, projetados por orações, sem referência a seres autônomos. Em um refazimento do mistério humano, o autor dirigiria o olhar do leitor ao selecionar aspectos da aparência física e do comportamento (certos estados ou processos psíquicos) da personagem, que produziriam certa opalização e iridescência que reconstituem, de certa forma, a opacidade da pessoa real.

Atendo-se especificamente ao romance, Candido (2011) também comenta a direção do escritor sobre a compreensão da personagem, comparando-a com a compreensão que temos das pessoas na vida. No contato interpessoal, a caracterização que uns indivíduos fazem dos outros se dá de forma fragmentada. Num primeiro momento, do ser uno – mas

¹⁴ Os horizontes da literatura grega à época de Aristóteles restringiam-se às manifestações da poesia lírica, épica e dramática.

contrastado pela *continuidade* relativa da percepção física e a *descontinuidade* da percepção espiritual – a caracterização se dá apenas através dos sentidos, tem-se um conhecimento limitado, que se dirige a “um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo.” Sua natureza espiritual, domínio infinito, é oculta à exploração dos sentidos e, conseqüentemente, “não pode ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui.” Disso, Candido conclui que a noção de um ser elaborada por outro será sempre incompleta e fragmentada, em relação à percepção física inicial. No romance, a caracterização da personagem não será diferente, será construída de forma fragmentada, diferindo da caracterização que fazemos de nossos semelhantes pelo fato de que na vida a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência, advindo de uma condição que não estabelecemos – ao contrário, a ela somos submetidos – enquanto que no romance ela é criada e “racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro.” (p. 58).

Para a análise das caracterizações de Chica da Silva em Agripa Vasconcelos, faremos um retrospecto dos processos de seleção de aspectos do real que levaram à elaboração da personagem, perpassando a história e o mito que dela surgiu.

Capítulo 2
CHICA DA SILVA:
Que mulheres são essas?

2.1 Da história ao mito

Isso foi lá para os lados
Do Tejuco, onde os diamantes
Transbordavam do cascalho.

Romanceiro da Inconfidência
Cecília Meireles

Chica que manda é um exercício de ficcionalização da história empreendido por Agripa Vasconcelos. É um artefato literário construído sobre bases históricas. E que bases são essas? Que relatos sobre a mulher cuja vida inspirou o escritor?

Nascida no arraial do Milho Verde, entre 1731 e 1735, filha da escrava Maria da Costa e do português Antônio Caetano de Sá, Chica da Silva entrou para o imaginário brasileiro como tendo sido uma negra ou mulata cuja beleza e artimanhas conquistaram o amor do contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira. Embora atribuir sua ascensão social à ardilosa exploração de sua beleza seja um tanto quanto leviano, a desconfiança peculiar aos conterrâneos de Chica – os mineiros – não pode ser aqui desprezada. Se onde há fumaça há fogo, Chica da Silva não parece mesmo ter sido feia.¹⁵

A locução adjetiva “da Costa”, levada por sua mãe – e que depois constituiria um dos patronímicos mais recorrentes no Brasil – referia-se aos escravos trazidos da Costa da Guiné¹⁶, genericamente chamados *minas*, que chegaram a representar, entre 1711 e 1720, 60,2% dos negros levados à Capitania de Minas Gerais.

¹⁵ Joaquim Felício dos Santos, o primeiro estudioso a escrever sobre Chica da Silva convencer-se de que a mulata não era mesmo bela e a seu respeito escreveu que “tinha feições grosseiras, alta, corpulenta, trazia a cabeça raspada e coberta com uma cabeleira anelada em caixos [sic] pendentes, como então se usava; não possuía graças, não possuía beleza, não possuía espírito, não tivera educação, enfim, não possuía atrativo algum, que pudesse justificar uma forte paixão.” (SANTOS, 1978, p. 170)

¹⁶ Região africana que corresponde ao Benin e Nigéria atuais, habitada por negros do grupo sudanês. QUEIRÓS, Sônia. *Pé preto no barro branco*. 1998, p.30 *apud* FURTADO, 2003, p. 66.

A historiadora Júnia Ferreira Furtado, referindo-se às negras minas, escreve:

As mulheres eram conhecidas pela beleza, frequentemente elogiada pelos viajantes estrangeiros que percorreram o Brasil no século XIX: de pele mais clara e corpo esguio, eram sempre as primeiras a ser escolhidas como concubinas dos homens brancos. (FURTADO, 2003, p. 67).

E fora justamente a partir de um concubinato entre o branco Antônio Caetano de Sá e Maria da Costa que nasceu Chica. Não havendo registros históricos sobre Chica menina, a pequena escrava não deve ter tido infância diferente das demais crianças nascidas nas mesmas condições e época que ela. Não recebendo nenhum cuidado especial por sua condição infantil, eram tratados como miniaturas de adulto e por volta dos sete anos de idade já dominavam algum ofício ou desempenhavam alguma tarefa que aprendiam na convivência com os escravos adultos. (FURTADO, 2003, p.49).

É de 1749 o primeiro documento histórico que se refere a Chica da Silva, um livro de batismo que registra a “mulata Francisca” como madrinha de Ana, filha de uma escrava chamada Rita. À época, Chica da Silva era escrava e amásia de Manuel Pires Sardinha, médico português da vila de Estremoz, que se estabelecera no Tejuco e vivia do aluguel de escravos para o contrato, do rendimento de suas próprias lavras e do exercício da medicina, além de ocupar o importante cargo de juiz na Câmara da Vila do Príncipe. “Em 1751, do relacionamento com seu proprietário, Manuel Pires Sardinha, nasce Simão, o primeiro filho de Chica da Silva.” (FURTADO, 2003, p. 52).

O concubinato mantido por Chica da Silva e Manuel Pires Sardinha, embora ilícito, era prática comum na capitania. A Igreja, no entanto, esforçava-se por banir os “vícios, pecados, abusos e escândalos”. Movido por tão nobre ideal, é que em 1750, o bispo dom Manuel da Cruz envia o reverendo visitador Miguel de Carvalho Almeida e Matos ao Tejuco, para realizar uma visita eclesiástica. Na ocasião, é distribuído, como então de costume, um edital conclamando a todos que comparecessem à mesa do reverendo visitador para confessar as próprias culpas e delatar aqueles que vivessem pecados públicos

e escandalosos. Assim é que um Manuel Vieira Couto apresenta denúncia contra seu xará Pires Sardinha, por viver ilicitamente com sua cativa Francisca, segundo o denunciante: comprada para esse fim. O depoimento de Vieira Couto, por ser isolado, não levou a nenhuma averiguação. Mas em 1753, numa nova visita eclesiástica, dessa vez levada a cabo pelo reverendo vigário Manuel Ribeiro Taborda, o juiz Pires Sardinha, que tivera três filhos naturais de escravas diferentes, seria condenado com suas escravas Francisca parda e Francisca crioula¹⁷ pelo crime de concubinato em primeiro lapso, tendo que comparecerem à mesa do vigário visitador e assinarem os termos de reconhecimento de culpa. Ademais da assinatura do termo em que reconheciam-se culpados, a condenação não passava de multa e admoestação, o que denota a licenciosidade em que vivia a sociedade na colônia, se comparada à moral católica e à metrópole europeia. O vigário visitador iria embora e a vida seguiria tal qual tinha sido antes de sua vinda: Chica continuaria amancebada ao pai de seu primeiro filho, Simão. Filho cuja paternidade nunca fora assumida por Pires Sardinha, nem em testamento, nem quando do batizado de Simão, ocasião em que lhe concedera alforria¹⁸. (FURTADO, 2003, p. 52).

Chica da Silva, Simão e Manuel Pires Sardinha não possuíam qualquer vínculo familiar para a sociedade portuguesa dos setecentos, e conseqüentemente da colônia mineira. Aliás, a questão do reconhecimento de filhos “havidos fora do casamento” só viria a ser tratada em um diploma legal

¹⁷ Conforme FURTADO, 2003, p. 53: “escravos não tinham sobrenome, uma vez que não possuíam personalidade jurídica, eram apenas coisas, propriedades de um senhor; nos documentos; nos documentos, eram tratados pelo prenome seguido do termo indicativo de origem: o nome da tribo, no caso dos africanos, e o termo crioulo, mulato, pardo ou cabra para aqueles nascidos no Brasil. Os designativos com que as escravas de Manuel Pires Sardinha foram descritas no termo de reconhecimento de culpa – Francisca Parda e Francisca Crioula – evidenciam que a primeira era mulata clara e a segunda, filha de africanos nascida no Brasil – negra, portanto.”

¹⁸ Mary Del Priore, no livro *Histórias e conversas de mulher* (São Paulo: Planeta, 2013. 312 p.), menciona a possibilidade de os filhos, bastardos ou legítimos, poderem herdar a liberdade, a alforria e propriedades, conforme a boa vontade do pai. Manuel Pires Sardinha parece ter sido bastante benevolente nesse sentido, uma vez que, segundo Júnia Ferreira Furtado (2003, p. 54), em testamento datado de 1755, nomeia como seus herdeiros os três filhos que tivera dos três concubinatos que manteve com escravas, um dos quais é Simão, filho de Chica da Silva.

brasileiro no ano de 1992, pela Lei Nº 8560, de 29 de dezembro, já sob a égide da Constituição Cidadã.

A respeito do conceito de família no Brasil Colônia, a historiadora Mary Del Priore escreve:

O colonizador europeu trouxe para o Novo Mundo uma maneira particular de organizar a família. Esse modelo constituído por pai e mãe “casados perante a Igreja”, correspondia aos ideais definidos pela Igreja católica no Concílio de Trento, em 1545. Ele serviu como instrumento de luta contra a Reforma protestante e em favor da difusão do catolicismo no Novo Mundo. Apenas nesse tipo de família – a sacramentada pelo matrimônio – seria possível educar os filhos segundo preceitos cristãos, movimentando uma correia de transmissão pela qual passariam, de geração em geração, as normas e os valores da Igreja católica. (DEL PRIORE, 2013, p. 11).

Mesmo não constituindo uma família nos moldes católicos, Chica da Silva chegará muito próximo disso a partir do consórcio estabelecido com o contratador João Fernandes de Oliveira. Apesar de não ser sacramentada pela Igreja, a união da ex-escrava com o rico fidalgo gozará de respeito e prestígio perante aquela sociedade e sua história varará os séculos.

João Fernandes de Oliveira chega ao arraial do Tejuco em 1753, para representar seu pai, que arrematara o quarto contrato dos diamantes. Formado em Direito Canônico pela Universidade de Coimbra, desembargador do Tribunal da Relação do Porto e cavaleiro da Ordem de Cristo, era um rapaz “coberto de glórias”, conforme expressão de Júnia Ferreira Furtado. Glórias obtidas mais pelo dinheiro de seu pai que por mérito próprio. Mérito, aliás, era, na corte portuguesa, ter amigos influentes na burocracia ibérica e riqueza que sustentasse tais amizades.

Segundo escreveu a historiadora Virgínia Maria Trindade Valadares, na revista *Cadernos de História*, da PUC Minas, João Fernandes de Oliveira, o filho, recebeu o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo, não por honra ou mérito, mas por dinheiro. Fato que Júnia Ferreira Furtado omite em seu livro. Ainda segundo Virgínia Maria Trindade Valadares, o hábito fora comprado de

um tal Francisco Antônio de Siqueira, soldado da Índia, com a renda de 12 réis, em um dos Almojarifados do Reino.

Aflito de dinheiro, o Siqueira passou a mercê, que João Fernandes, o pai, adquiriu para enobrecer o filho. O rendimento não tinha o menor significado para aquele homem de negócios; o que realmente o deslumbrava era o grau de nobreza inerente ao hábito e a vistosa cruz, cheia de diamantes, que dava bom tom a qualquer peitilho. Sagrado Cavaleiro, João Fernandes, o filho, dava o primeiro passo no universo mítico cultivado pela aristocracia (VALADARES, 2005).

Júnia Ferreira Furtado, no entanto, não omite a influência de João Fernandes de Oliveira, o pai, na obtenção das glórias que seu filho ostentaria. Comentando a nomeação de João Fernandes de Oliveira, o filho, para desembargador do Tribunal da Relação do Porto, Júnia Ferreira Furtado escreve:

alguns fatos relacionados à sua titulação contrariam as regras informais que norteavam as carreiras na magistratura portuguesa nos séculos XVII e XVIII: o acesso direto ao importante cargo de desembargador como primeira nomeação, a pouca idade que tinha quando o posto lhe foi conferido, a ausência de desembargadores na família e sua origem brasileira.(FURTADO, 2003, p. 98)

O fato é que, por glórias merecidas ou não, João Fernandes de Oliveira chega ao Distrito Diamantino como a pessoa mais importante e poderosa da demarcação. Tão logo se instala, o contratador de diamantes, por 800 mil réis, compra de Manuel Pires Sardinha a escrava Chica. Tal aquisição será explorada de diversas maneiras pelas artes, ao se apropriarem do tema. Em João Felício dos Santos¹⁹, Chica é escrava do sargento-mor Manoel Frederico dos Santos Rangel e, não mais satisfeita em ser objeto sexual do sargento-mor e de seu filho, resolve, quando da chegada do contratador, “aproximar-se de João Fernandes abrindo caminho entre toda aquela gente elegante,” para, olhando dentro dos olhos do recém-chegado, entregar um botão de rosa roubado de uma das senhoras da sociedade àquele que se quedara “fascinado

¹⁹ Sobrinho de Joaquim Felício dos Santos e autor do romance *Xica da Silva* e do roteiro para o cinema do filme homônimo do diretor Carlos Diegues.

pela saúde limpinha de tão belos dentes.” (SANTOS, 2007, p. 35). Já em Agripa Vasconcelos, Chica, agora escrava do sargento-mor José da Silva e Oliveira Rolim, é a mucama “morena, alta, enxuta de carnes e cabelos negros corridos de filha de branco”, que vai até a sala da casa em que é cativa, em vestes modestas, servir vinho do Porto ao ilustre visitante que recebe o cálice e se deixa a olhar a jovem “que, de olhos baixos, aguardava.” Enquanto o anfitrião segue falando, “João Fernandes não ouvia mais o amigo e se esquecera de beber o vinho, encarado na rapariga.” Despertado do enlevo, volta a conversar interessadamente, pedindo informações sobre a mucama e, depois de obtê-las, encara o amigo e arremata: “prezado sargento-mor, você vai me vender a escrava!” (VASCONCELOS, 2010, p. 65).

Quando, porém, se trata da personagem histórica, os motivos que levaram Pires Sardinha a vendê-la são desconhecidos. Deve-se, no entanto, considerar a condenação imposta pela devassa episcopal naquele mesmo ano de 1753, quando o médico assumira o compromisso de dissolver a bigamizada e ilícita união que mantinha com duas de suas escravas. O fato é que a venda de Chica a João Fernandes fora efetivada.

Teria João Fernandes comprado Chica com a intenção de tomá-la como companheira? É provável; o certo é que passados alguns meses, a relação entre eles já existia e, em dezembro do mesmo ano, o jovem desembargador registrou na Vila do Príncipe a carta de alforria de Chica, que havia comprado pouco antes. (FURTADO, 2003, p. 104).

Chica da Silva teria entre 18 e 22 anos, quando o contratador, contando 26 anos, a conheceu. “A jovem, mãe de uma criança de dois anos – a vida sexual das escravas se iniciava precocemente, entre os doze e catorze anos –, possuía a beleza das mulheres oriundas da Costa da Mina” (FURTADO, 2003, p. 113). Viverão juntos durante dezessete anos (1753-1770), ou seja, durante todo o período em que João Fernandes de Oliveira viveu no Tejuco.

A família em Minas foi marcada por um conflito permanente entre os poderes da Igreja, unidos ao do Estado, *versus* a cultura popular. Repetindo a estrutura familiar típica de tantas outras regiões coloniais, disseminam-se em Minas as relações familiares do tipo consensual, apoiadas no compromisso informal entre as partes. O principal instrumento de combate a

essa prática foram as visitas promovidas pelo bispado a fim de averiguar o comportamento dos fiéis e assisti-los em suas necessidades espirituais. A cada povoado que chegavam, os visitantes recebiam avalanches de denúncias sobre as mais variadas formas de relacionamento entre casais. Todas possuíam como elemento comum o fato de se tratarem de uniões livres, sem oficialização da Igreja. (FIGUEIREDO, 2012, p. 165).

Com Chica da Silva e João Fernandes de Oliveira, as visitas não configuraram nenhum empecilho, dado o poder, riqueza e prestígio do contratador. Viveram um relacionamento em que gozaram do mesmo reconhecimento que aqueles casados com a bênção da Igreja e construíram boas relações no arraial. Segundo Furtado, (2003, p.159), João Fernandes de Oliveira “foi padrinho de casamento de filhos da elite branca, bem como de batismo de crianças legítimas, de crianças abandonadas, de adultos e crianças forras, em sua maioria nascidas de uniões ilegítimas.” Estabeleceram-se assim laços de compadrio através dos quais o contratador exercia influência por meio da gratidão. Acerca de Chica, essa mesma autora comenta que, dada sua condição de parda e forra, o número de seus afilhados fora menor que os de seu companheiro, sem, contudo, pôr em xeque a boa posição social de que passou a gozar a partir do concubinato com João Fernandes de Oliveira.

A esse respeito, escreve Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, quando analisa a vida social do brasileiro a partir do chamado “homem cordial”. Para esse autor, ao contrário do que defendiam teóricos do século XIX, o Estado não é uma evolução natural da família, pertenceriam as duas instituições sociais a ordens diferentes. “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável, ante as leis da Cidade” (p.141). Para ele,

a lhanza no trato, e hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal (p.146).

Prossegue o sociólogo citando os japoneses, povo que leva a polidez até mesmo aos aspectos mais ordinários do convívio social, chegando ao ponto dessa reverência cotidiana se confundir com a reverência religiosa, e assevera que “nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro” (p.147). Para esse autor, as formas reverenciais não se manifestam prolongadamente nem mesmo de subordinados para seus superiores e até podem ser admitidas, conquanto não suprimam de todo a possibilidade de um convívio mais familiar, podendo-se concluir que “a manifestação normal do respeito em outros povos tem aqui sua réplica, em geral, no desejo de estabelecer intimidade” (p. 148).

Friedrich Engels (2005), por sua vez, expõe em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* o entendimento de que graças a derrocada da família como subsistia nos moldes primitivos e enquanto célula-mater de uma economia de subsistência, organizada em grupos de interesse comuns, vivendo numa propriedade comum a todos e regida por leis derivadas do poder materno ou do poder paterno em que os laços de parentesco eram vitais para a sua sobrevivência harmoniosa e segura e em que não havia produção de excedentes, foi com o declínio dessa estrutura familiar primitiva que a sociedade moderna foi se formando. A sociedade mineira dos setecentos, todavia, mantinha um modo de se organizar que em muito se podia comparar com o dos primeiros grupos humanos, onde o contratador de diamantes representava o papel como que de um pai da coletividade, compadreando-se a nobres e ao populacho, batizando ricos e desvalidos.

Para a moral hodierna, curioso exemplo de como se davam as relações sociais na colônia é o fato de que Manuel Pires Sardinha, antigo proprietário de Chica da Silva e pai de seu primeiro filho, ter sido escolhido para padrinho de Francisca de Paula, primeira filha de João Fernandes de Oliveira com sua amásia. Tal episódio ilustra como as relações de negócios eram seladas e fortalecidas pelo compadrio. Pires Sardinha fora, à época do segundo contrato de diamantes, fiador do pai daquele que agora vivia amancebado com sua ex-concubina – João Fernandes de Oliveira, o filho, representava o pai agora no quarto contrato.

Contando com Francisca de Paula, Chica e João Fernandes geraram treze filhos²⁰, nove meninas e quatro meninos, de cuja paternidade o contratador jamais teve dúvidas, uma vez que os legitimou a todos e lhes legou em testamento todo o seu patrimônio.

Ainda com relação ao patrimônio, João Fernandes parece ter sido muito pródigo quanto à provisão dos haveres legados à família que constituiu com Chica. Além de amparar financeiramente os filhos em seu testamento, não economizou quando a destinatária de seus benefícios era sua amásia. Chica da Silva era dona de uma casa na antiga Rua da Ópera, atualmente, Rua Lalau Pires – imponente sobrado, amplo e arejado, contando com capela própria, onde foram celebrado os casamentos de duas das filhas de Chica, algo raro no Tejuco. Dona Francisca da Silva de Oliveira, tratamento respeitoso, dispensado a ela muitas vezes nos documentos oficiais, possuía, além da casa, considerável plantel de escravos, o que denota a adequação ao modo de vida dos brancos que adotou.

Tanto para Chica da Silva e seus descendentes como para as forras do Tejuco, o principal meio de sustento eram os serviços que prestavam seus escravos, conforme os dados fornecidos pelo censo de domicílios de 1774. [...] O fato de a quase totalidade das mulheres forras, incluindo Chica, não exercer um ofício indica que conseguiram concretizar o que almejavam: afastaram-se do mundo do trabalho, como os brancos que tentavam imitar em sua busca de afirmação social. (FURTADO, 2003, p. 156)

A afirmação social que Chica galgou fica evidenciada quando se analisa a questão das irmandades religiosas. Equivalentes a clubes sociais de hoje, as irmandades conferiam prestígio e prestavam serviços religiosos a seus

²⁰ Era costume à época que os nomes escolhidos para as crianças se baseassem nas tradições religiosas ou familiares, seguindo o costume, João Fernandes e Chica da Silva escolheram para seus filhos os seguintes nomes: Francisca de Paula, João, Rita Quitéria, Joaquim, Antônio Caetano, Ana Quitéria, Helena, Luísa Maria, Maria, Quitéria Rita, Antônia Maria, Mariana de Jesus e José Agostinho. Para além de seguir o costume, tais escolhas visavam sugerir o estabelecimento de uma família autêntica, mesmo não baseada em um casamento religioso. Conforme Furtado, (2003), as irmãs do desembargador se chamavam Ana Quitéria, Maria Margarida, Rita Isabel, Helena Leocádia e Francisca Joaquina, ele era homônimo de seu pai a sua mãe chamava-se Maria de São José, o pai de Chica chamava-se Antônio Caetano, sua mãe, Maria e Rita era o nome de sua provável irmã.

membros: a administração dos ritos católicos. Também eram elas que administravam e eram donas das igrejas, oferecendo aos irmãos uma série de distinções, entre as quais o direito a sepultamento dentro das igrejas e ser enterrado trajando o hábito correspondente à irmandade, o que garantiria a salvação daquela alma no mundo espiritual. Chica e João Fernandes eram membros de diversas irmandades no Tejuco e, tanto eles como seus descendentes, tiveram trânsito livre mesmo nas irmandades exclusivas de brancos. (FURTADO, 2003, p. 170).

O contrato de diamantes encerra-se em 1771, após o falecimento de João Fernandes de Oliveira, o pai; o filho, que o representava na colônia, se vê forçado a regressar ao Reino, deixando para trás aquela que fora sua esposa por dezessete anos. Conforme frisa Júnia Ferreira Furtado, não fosse o fato de o casamento entre João Fernandes e Chica ser clandestino à luz da legislação da época, em tudo o mais fora uma união totalmente convencional.

Dona Francisca da Silva de Oliveira morreu em sua casa, no arraial do Tejuco, no dia 16 de fevereiro de 1796. Estava acompanhada do pároco, que lhe ministrou a extrema-unção, perdoando seus pecados e consolando-a na agonia. Não era mais uma escrava parda sem nada de seu; era senhora de “grossa casa”, possuidora de bens imóveis e de numerosos escravos. O reconhecimento social que alcançara foi demonstrado em seu sepultamento: Chica foi enterrada na tumba número 16, no corpo da igreja da Irmandade de São Francisco de Assis, que teoricamente congregava apenas a elite branca local, merecedora do privilégio de dispor de todos os ritos e sacramentos funerários que distinguiam os irmãos. (FURTADO, 2003, p. 245).

Morria a mulher, nascia o mito, mas não imediatamente. Após sua morte, Chica da Silva cai no ostracismo e só será revisitada, já decorridas mais de seis décadas.

2.3 A Chica da Silva na literatura: linhas gerais

A primeira apropriação que a literatura faz do mito de Chica da Silva foi ensejada por uma visita de Cecília Meireles a Ouro Preto, nos anos 1940. Enviada como jornalista, a poetisa, diante do principal cenário da Inconfidência mineira, sente a necessidade de recuperar o passado – fatos e emoções desencadeados pela conjuração.

Publicado em 1953, o *Romanceiro da Inconfidência* é fruto de anos de pesquisa histórica – aspectos literários, culturais e políticos – sobre o século XVIII na região mineradora. Baseando-se, sobretudo, nos *Autos da Devassa*, Meireles retrata em sua obra: os cenários e a época da Conjuração Mineira (1788 – 1789), ocorrida no auge do Ciclo do Ouro; o movimento de revolta liderado pelo alferes Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier), do qual participaram, entre outros, os poetas árcades Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto; e os julgamentos e punições severas aplicadas pelo governo português contra os conjurados, a partir da delação do coronel Joaquim Silvério dos Reis.

O *Romanceiro da Inconfidência* é composto por cinco “Falas”, quatro “Cenários”, uma “Imaginária Serenata”, um “Retrato” e oitenta e cinco “Romances”, que, no conjunto, caracterizam o local dos acontecimentos, seus antecedentes, o clima emocional em Vila Rica e a sequência dos episódios até as punições. Os poemas intitulados “Cenário” recuperam os espaços da antiga Vila Rica. Os “Romances” narram os acontecimentos e dão voz aos envolvidos e às testemunhas, atendendo ao que a autora chamou de o apelo dos “fantasmas”; as “Falas” antecipam o assunto, tecem indagações sobre o passado e julgam os envolvidos. Na estrutura da obra, combinam-se, assim, trechos narrativos, acompanhados de divagações líricas, reflexões e intervenções de vozes que delineiam o mundo exterior e a consciência das personagens. (MELLO, 2012, p 13).

No tocante a Chica da Silva, Cecília Meireles não se afastou de Joaquim Felício dos Santos, fazendo surgir em seus versos uma Chica sedutora e despótica:

ROMANCE XIV OU DA CHICA DA SILVA

*(Isso foi lá para os lados
do Tejuco, onde os diamantes
transbordavam do cascalho.)*

Que andor se atavia
naquela varanda?
É a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda!

Cara cor da noite
olhos cor de estrela.
Vem gente de longe
para conhecê-la.

*(Por baixo da cabeleira,
tinha a cabeça rapada
e até dizem que era feia.)*

Vestida de tisso,
de raso e de holanda
– é a Chica da Silva:
é a Chica-que-manda!

Escravas, mordomos
seguem, como um rio,
a dona do dono
do Serro do Frio.

*(Doze negras em redor
– como as horas, nos relógios.
Ela, no meio, era o sol!)*

Um rio que, altiva,
dirige e comanda
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda.

Esplendem as pedras
por todos os lados:
são flechas em selvas
de leões marchetados.

*(Diamantes eram, sem jaça,
por mais que muitos quisessem
dizer que eram pedras falsas.)*

Mil luzeiros chispam,
à flexão mais branda
da Chica da Silva,
da Chica-que-manda!

E curvam-se, humildes,
fidalgos farfantes,
à luz dessa incrível
festa de diamantes.

*(Olhava para os reinóis
e chamava-os “marotinhos”!
Que viu desprezo maior?)*

Gira a noite, gira,
dourada ciranda
da Chica da Silva,
da Chica-que-manda!

E em tanque de assombro
veleja o navio
da dona do dono
do Serro do Frio.

*(Dez homens o tripulavam,
para que a negra entendesse
como andam barcos nas águas.)*

Aonde o leva a brisa
sobre a vela panda?
– À Chica da Silva:
à Chica-que-manda.

À Vênus que afaga,
soberba e risonha,
as luzentes vagas
do Jequitinhonha.

*(À Rainha de Sabá,
num vinhedo de diamantes
poder-se-ia comparar.)*

Nem Santa Ifigênia,
toda em festa acesa,
brilha mais que a negra
na sua riqueza.

Contemplai, branquinhas,
na sua varanda,
a Chica da Silva,
a Chica-que-manda!

*(Coisa igual nunca se viu.
Dom João Quinto, rei famoso,
não teve mulher assim!)*

(MEIRELES, 2012, p. 69–72).

Como se pode observar neste “Romance”, Cecília Meireles trata a Chica-que-manda do ponto de vista de um narrador em terceira pessoa e, já na epígrafe, dá um tom de distanciamento no tempo, ao optar por verbos no pretérito do modo indicativo – o verbo *ir* é conjugado no pretérito perfeito (foi), denotando uma ação acabada, encerrada no passado. Tais tempo e modo verbal são típicos das narrativas mitológicas, dos mitos de origem e formação: “No princípio criou Deus os céus e a terra.” (Gênesis, capítulo 1, versículo 1.). O verbo *transbordar*, por sua vez, é conjugado no pretérito imperfeito (transbordavam), tempo e modo verbal que se referem a ações ou estados que perduraram em algum período do passado, também abundantes em narrativas mitológicas. “Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus e não se envergonhavam.” (Gênesis, capítulo 2, versículo 25).

Tal como o texto bíblico narra a vida do primeiro casal criado pelo deus hebreu, seu primeiro estágio de existência no paraíso e sua queda, Cecília Meireles narra a opulência de uma Chica hiperbólica, comparável à Vênus, por sua soberba e riso fácil, à Rainha de Sabá, por sua riqueza, e a Santa Ifigênia, a quem supera em brilho. Narra também a poetisa, nos dois “Romances seguintes (Romance XV ou Das Cismas da Chica da Silva e Romance XVI ou Da Traição do Conde) a queda dessa espécie de Eva negra, mãe de miscigenados, que verá seu homem ser levado à corte pela serpente que hospedara em seu castelo, o Conde de Valadares.

Fala o Conde de má morte:
 – Ordens são, que hoje recebo...
 Fala o Conde mui fingido:
 – Padece por vós meu zelo:
 de um lado, o dever de amigo,
 mas, de outro, a lealdade ao Reino...
 João Fernandes não responde:
 ouve e recorda em silêncio
 o que lhe dissera a Chica,
 em tom de pressentimento.
 Como as palavras se torcem,
 conforme o interesse e o tempo!

(MEIRELES, 2012, p.75).

Nesta primeira aparição de Chica da Silva na literatura, é nítida a referência da obra de Joaquim Felício dos Santos na composição da Chica-

que-manda, de Cecília Meireles. “Por baixo da cabeleira,/ tinha a cabeça rapada/ e até dizem que era feia” (p. 70). A referência ao luxo e opulência está presente e nenhuma inovação há na composição da personagem, que para o *Romanceiro da Inconfidência* não possui tanta relevância, aparecendo apenas como mais um ser lendário do tempo da Inconfidência Mineira, ao lado de nomes como Chico Rei e tantos outros.

A primeira obra a ter Chica da Silva como elemento principal será uma peça escrita por Antônio Callado, em 1959. Trata-se de *O tesouro de Chica da Silva*, cujo enredo centra-se na visita do Governador da Capitania de Minas Gerais, o Conde de Valadares, ao Tejuco. Tal visita pretendia investigar a condução do contrato de diamantes por João Fernandes de Oliveira, constituindo verdadeira ameaça ao reinado de Chica da Silva. Callado traz em sua peça uma Chica de acentuada inteligência, que com artimanhas e astúcia frustra os planos do Conde.

CHICA: Calem-se! Calem-se! Amaralina, chame João Fernandes depressa! (*sai Amaralina*) Vocês pensam nos seus namorados do momento, mas eu penso no raio de uma vida inteira. Hei de mostrar a esse conde de meia tigela que não se destrona uma Chica assim à toa! Eu era capaz de arrancar a língua do conde e dá-la ao papagaio para comer, não fosse o medo de matar o bichinho!

MUCAMA 4: Sinhá Chica, se esse conde tentar alguma coisa...

MUCAMA: Se ele ousar vai ver o que acontece!

CHICA: Ele tentará e ousará usando muita força. Se chegarmos à guerra, ganha ele. Nossa vitória é não começar a luta.

(CALLADO, 2004, p.131).

No texto de Antônio Callado, não serão os presentes dados pelo contratador ao conde que mudarão a condução que este dará à auditoria que fora fazer a mando do Marquês de Pombal, que o enviara, mas sim uma espécie de chantagem promovida por Chica da Silva. Um filho bastardo do conde cai de amores pela mulata, que tira proveito disso, induzindo-o a

cometer um homicídio. Valadares, que na peça vê Chica como uma bruxa sedutora, é silenciado em troca da proteção ao filho.

Sete anos depois da estreia da peça, é publicado em 1966 o livro de Agripa Vasconcelos, *Chica que manda* – romance que narra a vida de Chica da Silva, sua origem escrava, sua união marital com o contratador de diamantes e sua conseqüente ascensão aristocrática. Embora Agripa Vasconcelos explore com maior interesse os conflitos internos experimentados pela rainha do Tejuco, decorrentes de um ciúme doentio que a leva a perpetrar hediondos crimes em nome da manutenção de seu casamento, residindo aí o valor literário da obra, ele também traça um panorama da sociedade do século XVIII um tanto quanto fiel aos documentos históricos. Tendo como pano de fundo o romance de Chica da Silva e João Fernandes, Vasconcelos perpassa por todos os setores da sociedade retratada, apresentando seus vícios e sua lógica interna.

Uma vez alçada à condição de concubina de João Fernandes, o contratador de diamantes, a ex-escrava passa a usufruir no Distrito Diamantino de luxo e fausto inéditos na colônia. Logo se vê envolvida com os negócios do companheiro e passa a exercer grande influência na administração do Distrito. Torna-se grande senhora de escravos e logo assimila os modos da metrópole.

Contrariando o mito de que Chica fora a senhora absoluta do coração de seu companheiro, Agripa Vasconcelos, ao contrário, apresenta uma ex-escrava que desempenha um papel muito bem determinado naquela sociedade e vê seu posto constantemente ameaçado por outras negras que rivalizavam com ela em beleza.

Chica jamais se queixava a outros de suas amarguras e desilusões. [...] Passou o dia como sonâmbula, errando pelos salões de seu Palácio, humilhada, preterida, jogada fora, apesar de todas as dedicações, para ser substituída por uma ladina do seu serviço. (VASCONCELOS, 1966, p. 194).

A Chica vasconceliana, arrogante em público, senhora de si e de todos, na intimidade se vê constantemente acuada pelo medo de que seu amásio a

substituísse por outra mulher mais jovem e mais bonita, relegando-a novamente à base da pirâmide social.

Em 1976, João Felício dos Santos retoma o roteiro que escrevera para o filme do diretor Cacá Diegues e publica *Xica da Silva*, livro em que acentuará os encantos da mulata, dando-lhe mais autonomia na condução de sua vida, apresentando-a totalmente descompromissada com os valores da sociedade em que vivia. A inovação que João Felício traz, e que fará o contraponto com a obra de Vasconcelos é o fato de sua Xica romper com o lar e ser uma mulher indomável. Alheia ao luxo e às riquezas, faz o que quer, do jeito que quer e quando quer.

Capítulo 3

O PROJETO LITERÁRIO DE AGRIPA VASCONCELOS

... a resistência dos adeptos de um passado que a distância já vai tingindo de cores idílicas [...] poderá, segundo seu grau de intensidade, manifestar-se em certas expansões de fundo sentimental e místico limitadas ao campo literário, ou pouco mais. Não é impossível, porém, que se traduza em forma de expressão social capazes de restringir ou comprometer as esperanças de qualquer transformação profunda.

Sérgio Buarque de Holanda

3.1 Médico por vocação, escritor por inspiração

Minha vida nada tem de importante para seu estudo. A profissão de médico rural que fui no começo me aproximou do povo, da ralé desclassificada. E dos humildes sem justiça. Quando examino algum deles procuro conhecer vida e hábitos, o linguajar, as lendas, o folclore de sua região. Poucos conhecem o interior com mais profundidade. Homem de nenhuma vaidade, nenhum orgulho, sou um trabalhador por prazer e meus trabalhos refletem meus conhecimentos do nosso povo, daí e daqui.

Agripa Vasconcelos

O projeto literário de Agripa Vasconcelos se coloca como estratégia numa luta de classes que, como sugere Bourdieu (2007), há em toda sociedade, fazendo com que seus atores almejem ocupar o *lugar de poder*. Para garanti-lo, os detentores desse poder procurariam mostrar seus interesses como sendo o de toda comunidade, promovendo assim uma *violência simbólica*. O poder da classe dominante, oculto, age de forma dissimulada, visando garantir-se. Os interesses particulares da classe dominante seriam apresentados como coletivos para embasar sua ideologia.

O poder simbólico, como propõe Pierre Bourdieu, é “o poder invisível o qual pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2007, p. 7). Para esse autor, os sistemas simbólicos - como arte, religião e língua - só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. Tal estrutura diz respeito a símbolos capazes de efetivar maior integração social e de contribuir para a formação de um consenso sobre a realidade, facilitando assim a reprodução da ordem social. (BOURDIEU, 2007, p. 9) Para Bourdieu, o poder simbólico só se exerce se for reconhecido, ou seja, se for ignorado como arbitrário.

Isto significa que o poder simbólico não reside nos <<sistemas simbólicos>> em forma de uma <<illocutionary force>> mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. (BOURDIEU, 2007, p.14).

Agripa Vasconcelos trabalha portanto como operário da manutenção de um poder simbólico, prorrompendo um discurso engajado em prol de uma suposta mineiridade a serviço do Brasil, que na verdade visa manter o *status quo* de uma classe historicamente dominante, da qual ele faz parte. Agripa Vasconcelos é o porta voz da tradição. Seu projeto literário traduz a história que seu grupo quer para Minas Gerais e exemplifica a “resistência dos adeptos de um passado que a distância já vai tingindo de cores idílicas.” (HOLANDA, 1995, p. 181).

Inegavelmente competente naquilo que se propôs a fazer, a razão de Agripa Vasconcelos ter sido ignorado pela crítica talvez resida no fato de que ele não cria, mas repete a história introjetada. Nosso *corpus*, é um exemplar da continuação do discurso de Joaquim Felício dos Santos, discurso suavizado, como pediam os tempos, mas ainda assim o mesmo discurso. É também, o nosso *corpus*, a continuação de um fazer literário interessado na propagação de um valor definido, qual seja o patriotismo, à maneira da escola romântica. Agripa é um romântico deslocado na linha do tempo da história da literatura brasileira. Sobre os primeiros escritores românticos, Candido (2014) escreveu o que bem se pode aplicar a Vasconcelos:

Com efeito a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma “literatura nacional” é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha. (CANDIDO, 2014, p. 328).

A Chica vasconceliana continua sendo uma escrava sortuda, que, para não abusar da sorte, assimilou o comportamento desejável pelos donos do poder, na expressão de Raymundo Faoro. Corrobora com nossa hipótese o entendimento de Conceição Evaristo, para quem

as várias instâncias do poder se imbricam entre si, como vasos comunicantes, o que permite às classes detentoras e próximas do poder político-econômico serem, elas mesmas, produtoras, mantenedoras, divulgadoras e consumidoras de seus produtos culturais. Executando movimentos autocentrados, ignoram, menosprezam, deslegitimam modos de saber nascidos em espaços diferenciados dos seus. Nesse sentido, a literatura, enquanto forma de poder de articulação e de imposição de um determinado discurso, revela não só as representações literárias para as/das classes hegemônicas, como também exerce o poder de representar o Outro. (EVARISTO, 2009, p. 21).

Agripa Vasconcelos produziu e divulgou um produto cultural que visa os interesses das classes detentoras do poder político-econômico em Minas Gerais. Foi um escritor alinhado com o poder, que, por ser um escritor pequeno – antes disso: um médico que escrevia²¹ –, buscou para si a validação do poder instituído e das instituições de poder, sendo emblemático nesse sentido o fato de ter tomado lugar na Academia Mineira de Letras. Também foi membro do Instituto Histórico de Ouro Preto e do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. É, portanto, evidente o alinhamento de Vasconcelos com a produção institucional de discursos ideologizados, novamente adotando uma postura à maneira dos românticos brasileiros de primeira geração, sobre os quais Candido (2014) escreveu:

Se passarmos ao setor político, verificaremos nos escritores dessa fase outros traços, nos quais também reponta certa dualidade de tendências. Formados nos últimos anos do Primeiro Reinado ou no período regencial, impregnam-se

²¹ Conforme veiculou o blogue a ele dedicado, em 23 de abril de 2015, por ocasião do Dia dos Médicos Escritores, quando perguntado em uma entrevista o que lhe havia trazido maior satisfação na vida, se a medicina ou a literatura, respondeu: “Primeiramente a Medicina por ser mais positiva. Meus primeiros sucessos cirúrgicos me encheram de entusiasmo. A experiência literária veio mais tarde, no ciclo dos romances.” (<http://agripavasconcelos.blogspot.com.br/2015/04/dia-dos-medicos-escritores.html>. Acesso em: 06/08/2015.)

quase todos de densa atmosfera, então vigente, de paixão partidária e ideológica. (CANDIDO, 2014, p. 370).

O pesquisador ou curioso que busque se informar acerca da fortuna crítica de Agripa Vasconcelos deparará com muito pouco, quase nada, sobre o escritor, que passou despercebido pela crítica e pela academia, a despeito do grande sucesso de suas obras junto ao público. Escritor profícuo e interessado estudioso da história e literatura de Minas Gerais, Agripa Vasconcelos não teve retribuído na mesma proporção o interesse por si e por sua obra. As referências mais acessíveis sobre o escritor limitam-se a um blogue²² e uma página na rede social *Facebook*²³ mantidos por seus herdeiros, que revelam de forma muito familiar traços da intimidade do autor de *Chica que manda*, no intuito claro de construir uma memória positiva.

Agripa gostava das cores vermelho e azul, deliciava-se com as músicas do período Romântico, e tinha em sua biblioteca romances de Dostoievsky e Titov, sorvendo os romancistas russos da decadência, por causa dos seus sofrimentos, ao passo que se embevecia com a poesia de Shakespeare. A “Comédia Humana” e as obras de Shakespeare eram para ele as maiores, por serem ligadas ao homem.

Não gostava de cinema e não entendia de futebol. Usava roupas leves, de preferência o linho, costume adquirido no Nordeste e era muito exigente para se vestir. Agripa fumava muito, mas não tragava, usava piteira longa, e não tinha marca preferida de cigarros. Adorava os perfumes franceses e sabonetes e as frutas brasileiras amadurecidas naturalmente eram o seu fraco. Tinha inúmeros amigos, mas nunca quis pertencer a grupos literários.²⁴

Produções acadêmicas, quando o citam, citam-no a título de informação, fazendo todas da mesma maneira: repetindo que fora um médico natural de Matozinhos, nascido em 1896, autor de poemas e da série de romances históricos *Sagas do País das Gerais*.

²² <<<http://agripavasconcelos.blogspot.com.br/>>> acesso em 02/08/2015.

²³ <<<https://www.facebook.com/agripavasconcelosescritor>>> acesso em 02/08/2015.

²⁴ <http://agripavasconcelos.blogspot.com.br/2012/04/feliz-aniversario_12.html> Acesso em: 06/08/2015.)

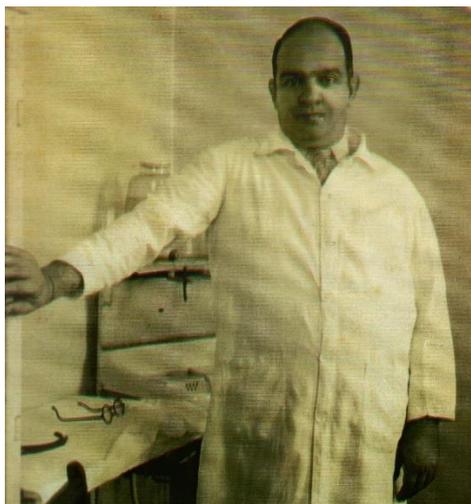


FIG. 02: O escritor Agripa Vasconcelos paramentado como médico, profissão para a qual se dizia vocacionado.²⁵

Embora eivado de sentimentalismo e pouco rigor técnico, os textos do blogue *Agripa Vasconcelos* trazem informações úteis para a compreensão do projeto literário do escritor e de sua ideologia. Nas páginas virtuais, seus herdeiros louvam o passado nobre do escritor – e, conseqüentemente, o deles próprios. Agripa Vasconcelos, pelo lado paterno, descende de tradicional família mineira. Pelo lado materno, não menos tradicional e renomado na política mineira, descende de Francisco de Paula Fonseca Viana, o Visconde do Rio das Velhas, influente político na região de Sabará durante o segundo reinado. Tal origem parece ter incutido em Agripa um saudosismo pela história dos atores da construção de Minas Gerais, dentre os quais figuram seus antepassados – história aqui entendida como aquela feita por grandes vultos que, por seu gênio e habilidades, conduziam as massas rumo à glória e ao progresso, tal qual seu bisavô, que em 1867, quando ainda apenas um tenente-coronel da Guarda Nacional, auxiliou na organização de batalhões de Voluntários da Pátria, para a Guerra do Paraguai, recebendo por isso o título de barão do Rio das Velhas, em 25 de abril daquele ano. Em 7 de março de 1885 foi elevado a visconde.

O saudosismo a que aduzimos evidencia-se, por exemplo, neste soneto:

²⁵ Imagem extraída de <<http://agripavasconcelos.blogspot.com.br/2013/10/agripa-medico.html>>. Acesso em 28/08/2015.

ROMANTISMO

Meu Pai, casado em casa de Visconde
Da velha cepa, nos serões, contava
Que o avô à avó de tal maneira amava...
Que se houve igual amor ninguém responde...

Sei que isso é história de ontem, que se esconde
No tempo antigo, em que o Brasil sonhava...
Velho, o fidalgo a esposa namorava
E ela, velha, esse amor lhe corresponde...

A Viscondessa, de cabelos louros,
Foi branqueando os cabelos...
Mas o avô, vendo as comas que embranquecem,

Dizia à avó, a flor de seus tesouros:
Foram tão louros teus cabelos de ontem
Que hoje, brancos, mais louros me parecem...

No poema, além da clara evidência à ascendência nobre, surge nas entrelinhas o orgulho pelo sangue puro europeu, evidente nos cabelos louros da avó. Valores eurocêntricos como esses serão transpostos para a produção literária de Agripa Vasconcelos, que em *Chica que manda* dará à ex-excrava aspectos similares aos das mais refinadas damas dos salões europeus.

ÁRVORE GENEALÓGICA DO VISCONDE DO RIO DAS VELHAS ATÉ AGRIPA VASCONCELOS E FILHOS

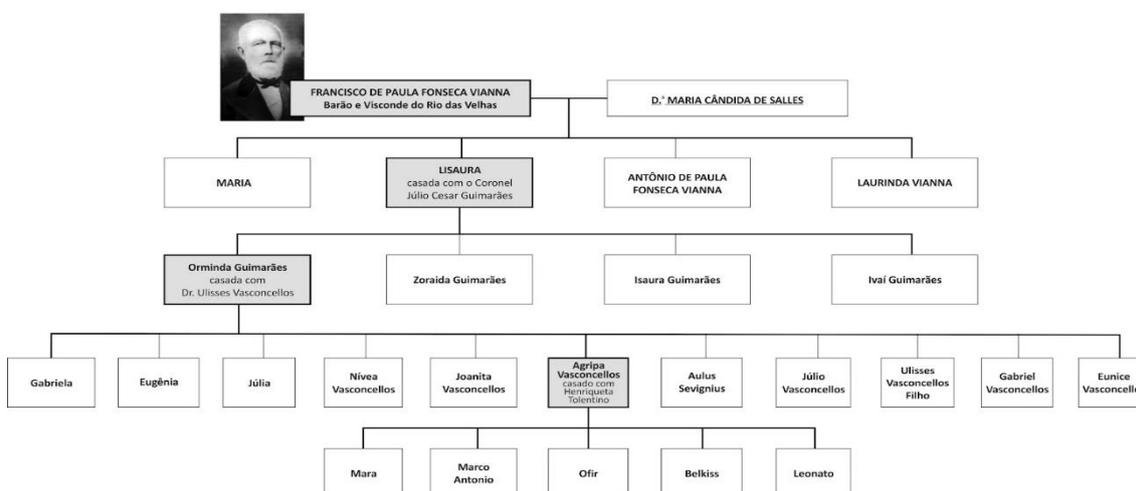


FIG. 03: Árvore Genealógica do Visconde do Rio das Velhas até Agripa Vasconcelos e filhos.²⁶

²⁶Imagem extraída de: <<http://agripavasconcelos.blogspot.com.br/2012/07/arvore-genealogica.html>> Acesso em 06/08/2015.

Seu projeto literário de maior monta, as *Sagas do País das Gerais*, série de seis romances históricos do qual *Chica que manda* é o quinto volume, constitui-se de narrativas alinhadas com o discurso histórico oficial, tendo excessivo cuidado em precisar datas e locais, além de fazer menção a personalidades históricas irrelevantes para a narrativa, evidenciando tão somente o rigor de sua pesquisa histórica.

Além das *Sagas*, Agripa Vasconcelos flertou com a poesia, o ensaio e textos de caráter científico. Sua estreia literária se deu com *Silêncio*, livro de poemas que o levou à Academia Mineira de Letras com apenas 22 anos de idade. Destaca-se em sua obra também *Suor de Sangue*, pelo qual recebeu em 1949 o prêmio "Olavo Bilac", da Academia Brasileira de Letras (MENON, 2013).

É emblemático nesse sentido o poema *A morte do escoteiro Caio*²⁷, publicado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, em 1951 e reimpresso em fac-símile da publicação original nas comemorações pelos 122 anos da autarquia estadual, completados em 2014. No texto, que bem se pode chamar de pequena epopeia, Agripa Vasconcelos, em tom laudatório, louva a memória do escoteiro Caio Viana Martins, que falecera em desastre ferroviário na madrugada de 18 de dezembro de 1938, quando o trem da Central do Brasil em que viajava de Belo Horizonte a São Paulo chocou-se com um cargueiro, no município de Barbacena, provocando o descarrilamento da composição, do qual decorreu a morte de cerca de 40 pessoas e dezenas mais de feridos.

A morte do escoteiro Caio patenteia a ideologia de Agripa Vasconcelos. O poeta-historiador, do lugar que fala, representa o Estado. Retoma todo o discurso histórico de sustentação e legitimação do projeto oligárquico de república das bananas brasileiro. Alude ao mito das três raças ("A lealdade de cão do escravo Nicolau" e "Sangue tupinambá que odiou Villegaignon") para contar a bravura do mancebo representante da tradicional família mineira, jovem do padrão dos "Voluntários da Pátria", que o bisavô de Agripa arregimentou para sua majestade Pedro II promover *A Guerra* de nossa

²⁷ O poema pode ser lido em <<http://www.geneemias.org/caio/>>. Acesso em 28/08/2015.

gloriosa história. Pelo favor, no apagar das luzes, a monarquia tupiniquim promoveu o velho tenente-coronel da Guarda Nacional de barão a visconde. Em louvor à heroica gente, à brava gente condutora dos destinos pátrios, sempre lembrada e cantada pelo Estado, é que Agripa compôs seu hino ao escoteiro-padrão e comporá suas *Sagas*, a saga do mineiro, que “ama a Pátria e tem seu sangue viril”, que “não pertence a ninguém: só pertence ao Brasil!”

3.2 As sagas do país das gerais: prosa épica

A historiografia literária brasileira, em sua fase primitiva, ainda sob a visão de que é a literatura um fenômeno histórico, resumia-se a catálogos biobibliográficos e antologias de caráter didático. A produção literária do então Brasil Colônia consistia de “produções individuais de pouca repercussão.” (CANDIDO, 2010, p. 33).

A partir da metade do século XVIII é que se começa a esboçar uma literatura como “fato cultural configurado” (CANDIDO, 2010, p. 33). Antonio Candido cita a influência do francês Ferdinand Dennis, “autor do primeiro escrito onde se reconhece uma literatura brasileira distinta, o *Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil* (1826)” (CANDIDO, 2010, p. 43). Dennis defendia que um país independente necessita de uma literatura independente. Suas ideias encontrarão terreno fértil no Romantismo, que tem seu alvorecer com a publicação, em Paris, da revista *Niterói*, fundada por jovens brasileiros que ali estudavam. Em sua primeira edição, a revista traz o manifesto de Gonçalves de Magalhães, que defendia o abandono da mitologia clássica e dos modelos portugueses. Em contrapartida, propunha o indianismo, a emoção religiosa e o sentimentalismo, eis, pois, as bases do projeto de literatura brasileira.

O problema da nacionalidade literária foi colocado, dentro da esfera do Romantismo, em termos essencialmente políticos. Os nossos historiadores literários encaravam a autonomia literária conforme essa orientação, tendo Sílvio Romero estabelecido a capacidade de expressão nacional como critério valorativo de excelência literária. (COUTINHO, 2004, p.28).

Silvio Romero é quem, apesar de sua obra refutável atualmente, trata a historiografia literária no Brasil a partir de bases científicas. É ele quem consolida a concepção historicista e sociológica da literatura. “O estudo da literatura deveria começar pelo conhecimento da parte estática, ou base sobre que se levantavam a nacionalidade, raça, território, meio social e econômico, em suma por introduções sociológicas.” (COUTINHO, 2004, p. 21).

Tal noção de literatura tributária do processo de formação do Estado brasileiro, rica em elementos históricos e reprodução do espaço geográfico, parece ser a mesma que nortearia a produção de Agripa Vasconcelos, este comprometido com a formação de Minas Gerais, agora na segunda metade do século XX. Suas *Sagas do País das Gerais* constituem seis livros em que Agripa lança mão de dados históricos mineiros, tempera-os com os causos das gerais, e constrói a narrativa que, girando em torno de uma personagem histórica principal, reproduz o que o autor chama de ciclos da civilização mineira.

Escritas entre 1951 e 1966, as *Sagas do País das Gerais* constituem a maior parte da produção de Vasconcelos e a que lhe foi mais trabalhosa, devido à extensa pesquisa histórica que o projeto demandou. O resultado foi um amálgama de relato histórico e ficção, que o autor chamou de romances históricos. Todavia, o projeto de Vasconcelos não se enquadra na forma clássica do gênero investigado por Lukács (2011), para quem o romance histórico, em sua origem, apresenta, entre outras, as seguintes características, essenciais em sua definição como variante no interior do gênero romanesco mais amplo:

- a) versam sobre época e conjunto de acontecimentos históricos determinados em forma de grandes painéis;
- b) constituem narrativas em ordem cronológica dos acontecimentos, à maneira dos historiadores;
- c) lança mão de personagens fictícias para análise da história;
- d) as personagens históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo da narrativa;

- e) presença de dados históricos como recurso validador da narrativa, que busca aspectos de veracidade e evidencia um entendimento da história como discurso de verdade incontestável;
- f) narrador em terceira pessoa, simulando distanciamento e imparcialidade, tal qual os historiadores.

O texto vasconceliano afasta-se do modelo observado por Lukács, sobretudo em c) e d), uma vez que, nas *Sagas do País das Gerais*, as personagens históricas não são coadjuvantes, tampouco se prestam a servir de pano de fundo para o produto literário, sendo, ao contrário, o centro da narrativa. A obra de Agripa Vasconcelos faz parte de um novo romance histórico, que, no Brasil, conforme comenta Carlos Alexandre Baumgarten (2000), teve como características:

a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos. A leitura do conjunto dessa produção revela, pelo menos, a existência de dois caminhos que, preferencialmente, têm sido observados pelos autores: de um lado, situam-se as narrativas que focalizam acontecimentos integrantes da história oficial e, por vezes, definidores da própria constituição física das fronteiras brasileiras; de outro, aquelas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional. (BAUMGARTEN, 2000, p. 170).

A obra vasconceliana enquadra-se no primeiro grupo, tendo como protagonistas personalidades da história oficial brasileira.

Seguindo uma trajetória diferente, no mesmo período de produção das sagas vasconcelianas sobre Minas Gerais, tem-se a produção da escrita de uma saga gaúcha, pela pena de Érico Veríssimo, composta pelos romances que integram *O Tempo e o Vento* (1949 – 1961). A narrativa de Veríssimo também recupera a história e a memória de seu estado, o Rio Grande do Sul. Agripa Vasconcelos parece ter seguido as trilhas do escritor gaúcho, que já tinha uma obra conhecida pelo público. Maurício César Menon (2013), entretanto, aponta traços pelos quais os projetos de Veríssimo e Vasconcelos diferem entre si:

A diferença, porém, entre uma e outra saga é bastante notória, no que tange à técnica narrativa empregada. Enquanto na saga de Érico Veríssimo tem-se a história do Rio Grande do Sul desenrolada a partir de alguns personagens, num fluxo narrativo interdiegético, na saga de Agripa Vasconcelos, tem-se a história de Minas perpassada pelos ciclos que correspondem a cada romance, não havendo uma continuidade narrativa de um para outro, no que diz respeito a personagens e fatos. (MENON, 2013).

Os seis romances que compõem as *Sagas do País das Gerais*, constituem uma revisita ao passado do estado mineiro, na qual Vasconcelos recupera temas que chamou de ciclos civilização mineira.²⁸ Cada um dos romances gira em torno de personalidades históricas que sintetizam o tema da narrativa.

Embora constituam obras independentes uma das outras, ou seja, não constituam sequências narrativas que se sucedem, como na obra de Érico Veríssimo, os romances das *Sagas do País das Gerais* passaram a ser publicados a partir de 1966 pela Editora Itatiaia, de Belo Horizonte, que deu-lhes um mesmo projeto gráfico, com aspectos de serem cada livro tomos de uma mesma grande obra. Os romances todavia só se complementam quando a ideia é ter um panorama de todo o painel histórico do passado mineiro, que do Brasil Colônia à República, cobre mais de trezentos anos de história.

A cargo da Editora Itatiaia, os romances passaram a ser apresentados da seguinte forma:

- 1) *Fome em Canaã – Romance do Ciclo dos Latifúndios nas Gerais*. Provavelmente escrito em 1951, este romance foi publicado em 1964 pela editora Cruzeiro; em 1966 surge pela Itatiaia, integrando o conjunto das sagas de Minas. (MENON, 2013).

- 2) *Sinhá Braba – Romance do Ciclo Agropecuário nas Gerais*. Editado em 1966, este romance traz à tona a figura de Joaquina Maria

²⁸ Os seis ciclos pelos quais Vasconcelos divide a história de Minas Gerais são o ciclo do latifúndio, o do povoamento, o da agropecuária, o do ouro, o dos diamantes e o da escravidão.

Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior de Oliveira Campos (dona Joaquina do Pompéu), retratando o maior latifúndio das Minas Gerais, entre o final do século XVIII e meados do século XIX, pertencente a um matriarcado. (MENON, 2013).

- 3) *A Vida em Flor de Dona Bêja – Romance do Ciclo do Povoamento nas Gerais*. Publicado pela primeira vez em 1957, pela editora Pongetti; em 1966 passou para a editora Itatiaia, juntamente com os demais romances que compõem as sagas. A obra retrata a figura de Ana Jacinta de São José (Dona Bêja) que, segundo historiadores e o autor do livro, foi a responsável por reconquistar para Minas a região conhecida como Triângulo Mineiro, usurpado por Goiás. (MENON, 2013).
- 4) *Gongo-Sôco – Romance do Ciclo do Ouro nas Gerais*. O nome do romance alude à mina de ouro de onde se extraiu quantidade considerável de ouro entre os séculos XVIII e XX. Como na maioria dos outros livros das sagas das Gerais, a narrativa focaliza uma figura histórica, neste caso a de João Batista Ferreira Chichorro de Sousa Coutinho, 1º Barão de Catas Altas. (MENON, 2013).
- 5) *Chica-que-Manda – Romance do Ciclo dos Diamantes nas Gerais*. O título do livro, numa brincadeira fonética, aproveita-se, na verdade, do apelido dado a ex-escrava: “Chica Queimada”. (MENON, 2013).
- 6) *Chico-Rei – Romance do Ciclo da Escravidão nas Gerais*. A figura central deste romance não é consenso entre os historiadores, contudo pertence à tradição oral de Minas Gerais. Segundo os poucos registros, Chico Rei fora rei no Congo, onde foi aprisionado com toda sua corte e enviado ao Brasil como escravo; sua esposa e filha foram jogadas ao mar durante a travessia, como forma de sacrifício para salvar a nau de uma tempestade. Depois de chegar ao Brasil e ser

vendido como escravo, com o tempo, conseguiu comprar sua alforria e a do filho. Após a alforria comprou uma mina e enriqueceu, o que proporcionou que ele comprasse a alforria de muitos outros negros, fundando assim uma espécie de 2ª corte no Brasil, em Ouro Preto, com anuência do governador-geral Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadela. (MENON, 2013).

Como nas narrativas dos historiadores, o projeto literário empreendido por Vasconcelos nas *Sagas do País das Gerais* tem como característica a elaboração de narrativas em progressão de tempo linear e uma clara preocupação didática. O autor faz constar ao fim de cada livro um “elucidário de expressões regionais, verbetes e topônimos, do tempo revivido no romance”, além de notas de rodapé ao longo da narrativa, esta com abundantes trechos puramente documentais. Abundantes e pormenorizadas também são as descrições dos espaços, objetos e adereços. Em *Chica que manda*, são exaustivamente detalhadas as vestimentas e joias da personagem título, bem como sua chácara e seu jardim, dos quais Vasconcelos menciona as espécies vegetais que os compõem, além dos banquetes, em que se descreve a louça e o cardápio em suas minudências.

As plantas da chácara, cuidadas com atenção pelos escravos, cresciam viçosas no doce clima da terra. Macieiras, pereiras, pessegueiros, parreiras, castanheiras, cerejeiras, estavam ali como em solo português, de onde vieram as mudas. Cercado de muito mimo, vicejava ali um pé de craveiro-das-Molucas. (VASCONCELOS, 1966, p. 88).

Pertencente a uma geração de célebres mineiros no meio literário, Agripa Vasconcelos não foi prestigiado como seus contemporâneos Drummond, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso e Autran Dourado – cujas obras são marcadas pelo tratamento de uma mineiridade.

Guimarães Rosa extrai sua matéria dos mitos, histórias e casos contados nos rincões mineiros, mixa essa matéria a elementos que perpassam o arcaico e o moderno, empregando apurada técnica narrativa; Lúcio Cardoso e Autran Dourado, por outro lado, sondam o íntimo da família mineira, instituição construída

sobre os pilares da tradição, expondo seus conflitos, sua decadência e suas contradições. (MENON, 2013).

Agripa Vasconcelos preenche um espaço diferente dos demais escritores mineiros das décadas de 1950 e 1960: o da ficção histórica de Minas. Curiosamente, apesar da contribuição expressiva para o gênero, Vasconcelos não teve espaço na história dos escritores mineiros. O cânone literário não lhe deu lugar.

3.3 *Chica que manda*: romance do ciclo do diamante



FIG. 04: Chica da Silva e sua caixa de diamantes. Ilustração de Yara Tupinambá para o romance *Chica que manda*. (VASCONCELOS, 1966, p. 377).

Chica que manda – Romance do Ciclo dos Diamantes nas Gerais, quinto volume das *Sagas do País das Gerais*, narra a vida de Chica da Silva, sua origem escrava, sua união marital com o contratador de diamantes e sua

consequente ascensão aristocrática. Embora Agripa Vasconcelos explore com maior interesse os conflitos internos experimentados pela rainha do Tejuco, decorrentes de um ciúme doentio que a leva a perpetrar hediondos crimes em nome da manutenção de seu casamento, residindo aí o valor literário da obra, ele também traça um panorama da sociedade do século XVIII um tanto quanto fiel à *verdade histórica*. Tendo como pano de fundo o romance de Chica da Silva e João Fernandes, Vasconcelos perpassa todos os setores da sociedade retratada, apresentando seus vícios e sua lógica interna.

Sob um olhar desatento, o enredo de *Chica que manda* soa como um conto de fadas do Brasil colonial, em que a pobre escrava sofredora encontra seu príncipe encantado e vive feliz para sempre. Atentando-se para obra, evidencia-se, porém, o esforço de Agripa Vasconcelos em recriar a sociedade mineradora do século XVIII, cuja tônica estava no ouro e nos diamantes, opondo aventureiros ambiciosos à ganância do Estado português.

Os dois primeiros capítulos do livro – de um total de dezessete –, o autor dedica à ambientação da trama que tecerá. Narra a descoberta dos diamantes por faiscadores de ouro que desconheciam as pedras e seu valor, menciona o contrabando e o início da exploração e controle oficial da lavra de diamantes pelo Estado português. Dedicava alguma atenção à desventura de Felisberto Caldeira Brant, antecessor de João Fernandes de Oliveira no contrato de diamantes, que, sob sua administração, viu roubado o cofre da intendência abarrotado de gemas preciosas. Acusado pelo roubo, fora levado preso a Portugal para responder ao processo, lá passou seus últimos anos.

Os presos eram Felisberto Caldeira Brant, orgulhoso Contratador dos Diamantes, e seu irmão Joaquim, que seguiam para Lisboa por ordem real. Felisberto pediu para despedir-se da esposa, Dona Branca de Almeida Lara, da mais pura aristocracia paulista. O Ouvidor respondeu, grosseiro:
— Não pode. Você é réu incomunicável (VASCONCELOS, 1966, p. 49).

Nessa contextualização temporal da narrativa, Vasconcelos introduz o discurso direto, dando voz a personagens históricas secundárias na trama principal, apenas com o intuito de fazer constar tais vultos, de forma a sempre

opor um célebre representante do ente brasílico em formação a um representante do Estado português, que oprime e expropria. Como no excerto acima, Vasconcelos alude a importantes famílias da aristocracia brasileira, mencionando patronímicos extensos.

Somente no terceiro capítulo, após apresentar João Fernandes de Oliveira à maneira dos manuais escolares de história^{29 30}, é que Vasconcelos introduz na narrativa uma Chica da Silva recatada, íntima da família de seu dono, o Sargento-Mor José da Silva e Oliveira Rolim³¹, e amiga das filhas dele. Uma escrava que nada fez para conquistar o ilustre fidalgo, tendo apenas lhe servido, de olhos baixos, um cálice de vinho do porto. Bastou tão somente o breve avistamento para Chica da Silva cair nas graças do contratador, que, na mesma noite em que a vira, a comprou.

Naquela noite, Cabeça, escravo de confiança de João Fernandes, foi procurar o que seu Sinhô comprara. Chica saiu chorando da casa do Sargento-Mor Rolim e Cabeça acompanhou-a, levando-lhe o baú de roupas pobres à mansão da Rua Lalau Pires.

Naquele Baú estavam apenas dois vestidos já usados, e badulaques.

Também na casa do Sargento-Mor a partida da ladina sacudira de pranto suas filhas, e sua esposa que não se conformava com a saída de Chica. (VASCONCELOS, 1966, p. 63).

Após esse episódio, Vasconcelos empenha-se em contar como João Fernandes faz de Chica sua esposa, pintando uma cena folhetinesca:

²⁹ João Fernandes de Oliveira, filho do Sargento-Mor do mesmo nome, nasceu em Mariana, Capitania das Gerais, em 1722. Doutor em Leis Pela Universidade de Coimbra, em 1750. Era solteiro. (VASCONCELOS, 1966, p. 55)

³⁰ Ao contrário do romance, João Fernandes não chegara solteiro ao Tejuco, como afirma Agripa Vasconcelos, cria uma estratégia para tornar Chica da Silva única na vida do contratador e tornar sua união um amor único. Segundo Júnia Ferreira Furtado: “Próspero e com os negócios estabilizados, e ao dar-se conta de que sua estada nas Minas Gerais iria se prolongar, João Fernandes de Oliveira resolveu que chegara a hora de assentar raízes. Aos 29 anos, em agosto de 1726, casou-se com Maria de São José, filha de comerciantes que viviam no Rio de Janeiro e com os quais provavelmente fazia negócios (FURTADO, 2003, p. 78).

³¹ Chica da Silva na realidade foi escrava de Manuel Pires Sardinha, médico português, que ocupou importante cargo de juiz na Câmara da Vila do Príncipe. Sardinha também é o pai de Simão, o primeiro filho de Chica da Silva.

A escrava chegou descalça no solar milionário. O novo senhor apresentou-a aos outros cativos de seu serviço de modo um pouco desnordeante:

— Esta é Dona Francisca da Silva, a Sinhá de todos vocês. Ela é a dona da casa.

Serviu-se uma ceia de coisas boas, não usadas nos lares do arraial. Francisca pouco pôde comer, embaraçada por lágrimas e ainda sob o peso da surpresa que a esmagara. Não compreendia o que estava acontecendo, tonta, desnordeada, perto de um homem que não conhecia a não ser daquela noite. Estava medrosa e era difícil erguer os grandes olhos negros, habituados a viverem baixos, submissos.

Jelena, escrava cozinheira que a conhecia, levou-a para o quarto de banhos do palacete. Às 10 horas, João Fernandes chamou-a para conduzi-la ao quarto que lhe reservara. Esse quarto era o do próprio Desembargador. Ao abrir-se a porta, a nova escrava sentiu-se infeliz. Não sabia o que estava acontecendo.³²

João Fernandes tomou-a nos braços, entrando com ela carregada no dormitório. Como tapete, ao rés da cama, havia espalhados centenas de diamantes de todos os quilates e a colcha da Índia do leito estava totalmente coberta de libras esterlinas de ouro. Beijando-a, João Fernandes confessou:

— Você de agora em diante será, para sempre, minha esposa. (VASCONCELOS, 1966, p. 63).

Uma vez alçada à condição de concubina de João Fernandes – que Vasconcelos prefere chamar de esposa –, a ex-escrava passa a usufruir no Distrito Diamantino de luxo e fausto inéditos na colônia. Logo se vê envolvida com os negócios do companheiro e passa exercer grande influência na administração do Distrito. Torna-se um potentado, rica senhora de escravos e logo assimila os modos da metrópole. A narrativa vasconceliana ilustra com riqueza de detalhes as vestes, adereços e penteados usados por Chica, comparando-a a “uma Rainha faiscante de joias, sedas e cabeleira loura de cachos mais compridos.” (VASCONCELOS, 1966, p. 134).

³² Vasconcelos indica que Chica da Silva era virgem. Segundo Júnia Ferreira Furtado, Chica não só não era virgem, como já era mãe. João Fernandes também já era pai, quando chegou ao Tejuco. “No ano seguinte ao casamento [com Maria de São José], em meados de 1727, nasceu o primeiro filho do casal, que, como o pai e o avô, recebeu o nome de João Fernandes de Oliveira” (FURTADO, 2003, p. 79).

Em *Chica que manda*, também são retratados os excessos financiados pelos diamantes. A ex-escrava agora menospreza a sociedade em que fora pária.

Não era mais segredo para ninguém que ela se tornara a mulher mais rica de Portugal e Colônias, o que humilhava suas amigas e abria as bocas dos homens. Chica estava no ápice do orgulho, em suntuosa empáfia de miliardária que não sabe mais o que fazer com o dinheiro. (VASCONCELOS, 1966, 183).

A união de Chica da Silva com João Fernandes, ao contrário do que se apresenta, não é um caso de amor avassalador que enfrenta barreiras e preconceitos. Segundo Júnia Ferreira Furtado, “o amor não era condição necessária ao casamento. Os matrimônios [...] visavam à construção de alianças que promovessem social e economicamente os envolvidos.” (FURTADO, 2003, p. 115). Embora Agripa Vasconcelos pareça, superficialmente, negar essa condição, tecendo uma narrativa em que o amor dá a tônica do relacionamento entre Chica da Silva e João Fernandes, as pistas do que subjaz à união estão presentes na obra. A ex-escrava não é a senhora absoluta do coração de seu companheiro, ao contrário, desempenha um papel muito bem determinado naquela sociedade e vê seu posto constantemente ameaçado por outras negras que rivalizavam com ela em beleza.

Chica jamais se queixava a outros de suas amarguras e desilusões. [...] Passou o dia como sonâmbula, errando pelos salões de seu Palácio, humilhada, preterida, jogada fora, apesar de todas as dedicações, para ser substituída por uma ladina do seu serviço. (VASCONCELOS, 1966, p. 194).

A Chica vasconceliana, arrogante em público, senhora de si e de todos, na intimidade, se vê assombrada e acuada pelo medo de que seu amásio a substituísse por outra mulher mais jovem e mais bonita, relegando-a novamente à base da pirâmide social. Tal medo se justifica uma vez que o concubinato, embora diminuísse os estigmas da cor e da escravidão, lhe negava privilégios legais dados às esposas. “O matrimônio, independentemente da cor dos cônjuges, permitia que as mulheres

dispusessem do pecúlio do marido, qualquer que fosse o montante” (FURTADO, 2003, p. 108). Não era esse o caso de Chica.

Júnia Ferreira Furtado compara a condição da mulher na sociedade mineira dos setecentos com a de objetos, as quais os homens enganavam, manipulavam e nunca levavam a sério. “Sua vontade não importava, especialmente quando escravas, pois os senhores as usavam a seu bel-prazer. Consideradas incapazes, desprovidas da razão, deviam ser em face disso subjugadas pelos homens.” (FURTADO, 2003, p. 117).

Vivendo em constante incerteza quanto ao futuro, seu e mesmo o do próprio contratador, que poderia a qualquer momento regressar a Portugal, Chica experimenta estados de paz e exasperação que se alternam constantemente. Ora é a mulher de sociedade, pacata e limitada ao lar e às atividades religiosas; ora é a mulher calculista, que está sempre um passo à frente, sendo esta produto do gênio de Agripa Vasconcelos.

Chica, embora no leito, não conseguiu mais dormir o resto da madrugada em que o amante viajara. Ao amanhecer, tomou seu banho frio, recompondo-se para assumir seu lugar de dona de casa (VASCONCELOS, 1966, p. 200).

Seus olhos boiavam em água amarga, mas Chica reagiu. Foi para o interior, começando a dar ordem sem transparecer o que sentia. Para os que a viam, era a mesma, calma, embora tristonha. Estava, porém muito longe, viajava, enxugando o suor poeirento da face do que partira (VASCONCELOS, 1966, p. 291).

Prisioneira de um ciúme doentio, a Chica vasconceliana não se furta a fazer o que quer que seja para afastar de si e de seu amado qualquer sombra de ameaça ao status que alcançara: rainha do Tejuco e dona do coração do contratador de diamantes, João Fernandes de Oliveira, um seu títere. Em dado momento do texto, quando descoberto grande veio de pedras das mais graúdas, o próprio contratador é levado a acampar-se no garimpo para inspecionar ele mesmo a cata dos diamantes. Uma comitiva de mulheres capitaneadas por Chica da Silva vai prestar auxílio aos homens e partilhar da boa nova. Nos casebres pobres de derredor do garimpo se encontrará o deflagrador de uma das piores crises de ciúmes da Rainha do Tejuco. Chica

encontra uma criança branca de olhos azuis, filha de pais morenos. A suspeita de que possa ser um filho de João Fernandes corrói suas entranhas e, no auge de seu delírio, adentra o miserável casebre e toma o menino nos braços para avaliar suas feições. Sai para a margem do rio e atira nele a criança, que não mais será encontrada. Monta seu cavalo e volta ao arraial, deixando para trás uma mãe desolada (VASCONCELOS, 1966, p. 164).

O ato de Chica da Silva, que em princípio pareceria uma medida desesperada e sem qualquer justificativa, sendo, portanto, uma expressão pura e simples do mal, para Lipovetsky (2005) atenderia a um propósito social, uma vez que “no universo primitivo o ponto de honra é que ordena a violência, ninguém deve suportar a afronta ou o insulto sob pena de perder a dignidade.” Chica da Silva agiria, dessa forma, movida por um ditame moral, qual seja reparar um dano, responder a uma afronta (LIPOVETSKY, 2005, p. 147).

Julio Jeha (2007) assevera que o mal é obrigatoriamente uma característica na existência do homem enquanto ser moral. Tradicionalmente, o mal foi dividido pela maioria dos autores em metafísico, físico e moral. Sendo o último conceito o que interessa para este estudo.

Ao contrário de suas contrapartes física e metafísica, o mal moral parece estar claramente definido. Ele consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim ele afeta tanto a vítima quanto o agente (JEHA, 2007, p. 17).

Coloca-se neste ponto um impasse quanto à natureza do mal praticado por Chica da Silva, ou ainda, se o ato por ela praticado é propriamente mal. Não estaria a senhora do Tejuco apenas respondendo a uma demanda? Chica age como o príncipe prudente de Maquiavel: cuida das desordens presentes, precavendo-se das futuras. (MAQUIAVEL, 2001, p. 14). Maquiavel prega a prática acima da ética: no intuito de manter-se o poder, tudo é válido. Evitar que futuramente um filho de João Fernandes viesse a exigir direitos (desordem

futura) seria uma justificativa para se eliminar de uma vez por todas a criança (desordem presente).

Mas não parece ser Chica da Silva movida pela ganância, mas por um ciúme sem limites, tampouco possui a frieza e cálculo maquiavélicos. Embora Vasconcelos a apresente em alguns trechos da narrativa como uma mulher que age premeditadamente, nas questões de amor é desvairada. Seus crimes são passionais. Age por impulso. Não visa benefícios futuros, apenas quer livrar-se da ameaça que se apresenta, sem ponderar as consequências. Não estaria ligada a João Fernandes pelo fausto e riqueza, mas pelo amor, como se percebe no trecho seguinte: “Eu era escrava e ainda muito moça fui comprada pelo João, que tem me dado de tudo. Mas também ganhou meu amor e eu seria incapaz de trai-lo, sob nenhuma desculpa no mundo” (VASCONCELOS, 1966, p. 162).

Não sendo o mal em *Chica que manda* um expediente de manutenção de poder, qual seria sua gênese? Segundo Jeha (JEHA, 2007, p. 13), “as duas respostas mais comuns ao mal são a da moralidade e a da sabedoria.” Enquanto para a moralidade a consciência do mal por seu agente é fator preponderante; para a sabedoria, o mal seria uma resposta inadvertida a ameaças que se apresentem contra a auto-identidade do agente. A personagem em questão, cega pelo ciúme, parece não ser cônica do mal que pratica, pois age por impulso, não premedita, refutando o viés moral de sua maldade.

A sociedade retratada no romance, embora situada nos setecentos, se encontrava alheia aos ditames civilizatórios da Modernidade. Agir de modo bruto e cruel não eram meros caprichos de uma ex-escrava que do dia para noite se vira soberana da sociedade na qual fora pária. Como aponta Vasconcelos: “estão enganados os que hoje evocam o tempo da formação social do Brasil, como a era das virtudes puritanas. Havia solta licenciosidade, depravação quase geral dos costumes” (VASCONCELOS, 1966, p. 168).

No frenesi promovido pela ambição e perspectiva de enriquecimento imediato, valia a lei do mais forte. “Longe de manifestar qualquer impulsividade

descontrolada, a belicosidade primitiva é uma lógica social, um modo de socialização consubstancial com o código da honra” (LIPOVETSKY, 2005, p. 147).

A representação que se faz da violência em *Chica que manda* se dá dentro de uma cápsula social *sui generis*. O Distrito Diamantino setecentista de que Vasconcelos se vale para ambientar seu romance possui as características fundamentais para o afloramento, não do mal, mas das violências selvagens, de que trata Lipovetsky. Não cabe ali valorar o comportamento assassino da personagem-título como sendo moralmente bom ou mau, pois se encontra regida pela ética primitiva da honra.

Não sendo nem boa, nem má; Chica da Silva é transgressora. Não transgide por matar, já que a honra lhe autorizara a tal, mas por ser mulher. As questões de honra historicamente pertencem ao universo masculino. Lia Scholze (2002) cita outras personagens transgressoras da literatura – Luiza de o primo Basílio, de Eça de Queirós, Madame Bovary de Flaubert e Júlia, de Balzac.

O fim trágico reservado a cada uma das personagens das obras citadas, demonstra a culpa que lhes é atribuída no imaginário social, exigindo a reparação através do sofrimento que lhes é imposto como consequência natural do prazer sentido na transgressão que ousou viver (SCHOLZE, 2002, p. 176).

A questão da honra como pertencente ao universo masculino também é retratada no romance, em um episódio em que o ciumento será João Fernandes.

Desde que começaram a plantar as árvores [na imensa chácara de Chica da Silva], João Fernandes mandou para tal serviço um africano moço, alto, de feições de branco, oriundo da Costa da Mina, de onde vinham os cativos mais belos. Chamava-se Mufembe. Negro jeitoso, de bons dentes, sorriso bonito e olhos grandes, sabia ser respeitador e tinha preceito.

Sua dedicação às plantas e sua disciplina inatacável granjearam-lhe a simpatia de Sinhá, que o estimava com razão.

Era o negro mais bonito do Tijuco. Andava sempre limpo e vestido com decência, como todos em serviço no Castelo. [...]

Certa manhã chegaram em grupo os escravos do Castelo para o banho obrigatório. João Fernandes, que inspecionava os trabalhos do barco, assistiu quando os negros se lavavam.

Admirou-se da plástica impecável de Mufembe, rapaz desbarrigado, de ombros retos e que em todo o corpo mostrava a exuberância dos músculos enxutos, saltando em relevo no proporção dos movimentos.

Parecia um adolescente atirador de discos nas Olimpíadas, na planície sagrada do Peloponeso, em dias de competição atlética. Lembrou-se, ao vê-lo nu, dos soldados etíopes de Aníbal, nas vanguardas da batalha de Trébia, corajosos e calmos, arremetendo com a lança à dextra [sic] contra as legiões romanas de Semprônio.

Mufembe saía da água e seu corpo, luzindo ao sol da manhã, deixava ver seu tórax apolínio, ventre retraído, as coxas musculosas e o sexo desconforme (VASCONCELOS, 1966, p. 169).

Após a cena descrita acima, o contratador ficará atormentado pela beleza do escravo doméstico de sua companheira. Proporá à sua mulher empregar o jardineiro no garimpo, ao que ela será veementemente contra. Tal oposição categórica alimentará ainda mais o ciúme de João Fernandes. “João entristeceu. Andava nervoso e, perto da amante, encarava-a com desconfiança nos olhos, procurando descobrir neles os olhares do negro” (VASCONCELOS, 1966, p.171).

Os dias passam e o ciúme não aplaca. João Fernandes se percebe um amante débil, mais dado à ambição por riqueza que ao amor das mulheres. “Vinha-lhe à mente sua vida de rapaz em Coimbra, sem inclinação para namoros, sem entusiasmo pelas rameiras de fama entre estudantes” (VASCONCELOS, 1966, p.171). Ordena que seu escravo de confiança, Cabeça, vigie os passos de Mufembe.

— Cabeça, como vão as coisas lá em casa?

— Qui coisa, Nhonhô?

— As coisas a respeito de Mufembe?

— lêu ténhu reparadu. Num tem nada, não.

— Nada mesmo, Cabeça? Você não acha que sua Sinhá tem cuidado especial com ele?

— Tem não, Nhonhô. Sinhá é gênti de munta proa pra dá confiança a iscravu. Pra mim ela é santa, lôvadu Deus. (VASCONCELOS, 1966, p.171).

Apesar da negativa do espião quanto a motivos para suspeição da fidelidade conjugal de Chica, João Fernandes ordena que Mufembe seja *capado*. Manifestando mais uma vez sua debilidade. Ao contrário da Chica criminosa, que age com as próprias mãos, João Fernandes é covarde, ordena que ajam por ele. O sexo desconforme do negro, que impressionara o contratador, será o alvo de sua ira. Cabeça se espanta com a ordem que recebera e pede confirmação. João Fernandes é peremptório: “Sim! Faça o que eu mando! Nem que o Céu venha abaixo, cape o negro!” (VASCONCELOS, 1966, p.171). Para efetivar a castração de Mufembe sem o conhecimento de sua amásia, o contratador a leva para uma excursão pelo garimpo, onde estava pronta a grande obra de seu contrato: o represamento do rio Jequitinhonha. Ao voltarem, a ordem já estava cumprida.

Vasconcelos, além de igualar os ciúmes de João Fernandes aos de Chica da Silva, também o pune por isso.

O rio ia começar a correr em outro leito, trabalho de dois anos, e no talvegue antigo, posto a seco, deviam ser colhidos milhares de diamantes [...]. Mas o bicamente desconjuntou, abriu-se, desabando com a cachoeira da água que conduzia. Desabou sobre os escravos, que morreram todos esmagados ou afogados (VASCONCELOS, 1966, p.171).

A reação de João Fernandes é deplorável, enquanto a de Chica evidencia a superioridade psicológica e moral desta em relação àquele.

— Ora, que bobagem. Ficar apaixonado porque perdeu sessenta negros. Era o que faltava. Perderam-se os negros, compram-se outros... Por isso é que está ridículo, fazendo a delícia dos nossos inimigos?

— Não, Francisca, o desastre foi horroroso e as mulheres dos pretos estão lavadas de prantos.

— Mulher chora à toa... Daqui a pouco elas casam de novo... Você é diferente de seu amigo Marquês de Pombal. No terremoto morreram quarenta e cinco mil pessoas e Pombal tratou de enterrar os mortos e de cuidar dos vivos. Aqui, porque morreram sessenta negrinhos, o homem mais rico de Portugal

e Domínios deixa cair a cabeça... Chora... Eu não vou com essas mariquices. Gosto dos fortes, dos homens que tocam a vida corajosamente (VASCONCELOS, 1966, p.176).

A punição a João Fernandes é, portanto, dupla. Além do prejuízo material, há o ataque à sua moral. Chica confronta-o e escancara-lhe sua fraqueza de ânimo. É nesse ponto da narrativa que a Chica-que-manda se coloca de maneira inquestionável. Nas páginas do romance, Chica da Silva, apesar de objeto passivo no início do relacionamento com o contratador, mostra seu valor e constituição sólida, em contraste com a do sujeito ativo, que a compra, a domina, mas não a rende. Em vez disso, é ele o rendido.

Chica da Silva, no romance do ciclo dos diamantes, é o diamante principal. João Fernandes só fez lapidá-la, mas o brilho já lhe era próprio. É a riqueza da terra que o conquistador submete, mas não domina. Tal qual o Brasil ante a Portugal, o explorado está fadado a suplantar o explorador.

3.4 *Chica que manda*: romance de tensão mínima

Bosi (2006, p. 418), comentando as tendências contemporâneas da literatura brasileira, distribui o romance brasileiro produzido a partir da década de 1930 em quatro grupos, conforme o grau crescente de tensão entre o “herói” e seu mundo. Nessa perspectiva, *Chica que manda* se enquadraria no conjunto de obras que o crítico chamou de *romances de tensão mínima*. Estabelecendo seu esquema em torno do *herói* – ou, mais precisamente, em torno do *anti-herói* romanesco. Bosi viu também modos diversos de captar o *ambiente* e de propor a *ação* nas quatro tendências em que dividiu o romance brasileiro contemporâneo.

Assim, nos romances de tensão mínima, há um aberto apelo às coordenadas espaciais e históricas e, não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica; as ações são situadas e datadas, como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verossímil leva a escrúpulos neorealistas que

se percebem também na reprodução frequente coloquial de mistura com a literária. (BOSI, 2006, p. 419).

Chica que manda se enquadra neste tipo de narrativa apontado por Alfredo Bosi. É escancarado o apelo a coordenadas espaciais e históricas, os fatos de crônica e o cuidado com o verossímil, numa flagrante exaltação nacionalista ao estado de Minas Gerais. Vasconcelos exercita um fazer literário anacrônico, à maneira dos românticos. Vale-se de fórmulas velhas, desgastadas e batidas. Ora vejamos as palavras de Candido, ao comentar o *nacionalismo literário*:

Nesse processo verificamos o intuito de praticar a literatura, ao mesmo tempo, como atividade desinteressada e como instrumento, utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país. (CANDIDO, 2014, p. 327).

Vasconcelos, apropriando-se de fatos históricos, constrói uma narrativa que bem se pode chamar de neorromântica. Seu norte é o mesmo dos escritores do século XIX, que procuraram imprimir traços de nacionalidade na literatura. Segundo Candido (2014, p. 329), foram três os elementos que moveram nossos primeiros românticos.

- a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, como o orgulho patriótico;
- b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura*;
- c) atividade intelectual como tarefa patriótica na construção nacional.

Vasconcelos reproduz para Minas Gerais o mesmo projeto de literatura que os românticos fizeram para o Brasil mais de um século antes. Tal qual no Romantismo, em sua obra predomina a tônica localista e se reafirma as peculiaridades do país [das Gerais]. Chica da Silva é, pela pena de Agripa Vasconcelos, transformada em símbolo nacional dos mineiros, como as demais personagens dos outros romances que compõem a *Saga do País das Gerais*.

A beleza simpática das mulheres mineiras não pode ser comparada a nenhuma outra no mundo. Não é só beleza, é a

graça, a meiguice, o sorriso irônico, o volver irresistível dos olhos. (VASCONCELOS, 1966, p. 263).

O Distrito Diamantino é, na obra, o centro do mundo, pequeno cosmo ao qual nenhum outro lugar no globo se iguala, da mesma forma que à sua rainha mulher nenhuma rivaliza em beleza e gênio. A Chica vasconceliana é a mãe de um povo superior, fruto da seleção dos melhores caracteres do negro e do branco. Como os diamantes, o mineiro de Vasconcelos nasceu para o brilho e para a eternidade.

Os brasileiros não fazem exercícios ginásticos, por isso ficam miúdos, de ombros caídos, amarelos. Chegam os africanos altos, de ombros elevados, ágeis, valentes, habituados a danças, à caça, às correrias. As mulheres se embebedam por eles e o que acontece é o que nós chamamos safadeza, não sendo mais que a seleção da espécie, com a predominância dos mais fortes. (VASCONCELOS, 1966, p. 257).

No trecho acima, fica evidente a separação que Agripa faz entre o mineiro e os demais brasileiros do interior. O caipira, com todos os vícios morais e de compleição frágil, anêmica, eternizado no Jeca Tatu de Monteiro Lobato, não representa a boa raça geralista. Na composição dos conterrâneos de Vasconcelos só prevaleceram os melhores genes. Predominaram os traços mais fortes do negro sem que se conspurcasse o fenótipo europeu.³³

Acontece que falavam muito que ela andava de cabeleira por ter os cabelos carapinhos, o que não ficava bem para dama de seu estadão. Pois deixou crescer os cabelos, andando por vários meses ou de cabeleira ou de turbante na cabeça.

Já no seu cômodo, tirou a peruca, penteando os bastos cabelos negros ondedados, no rigor da moda europeia. Em vez da carapinha, estava ali uma cabeleira natural de mulata filha de branco puro, cabelos ondedados sem exagero, mas corridos como os cabelos dos puris. (VASCONCELOS, 1966, p. 271).

³³ Anteriormente, na citação que trouxemos da descrição do escravo Mufembe (VASCONCELOS, 1966, p. 169), podemos perceber nas qualidades do jardineiro elencadas por Agripa Vasconcelos que Mufembe possuía “feições de branco”, o que corrobora a tese de que o bom negro vasconceliano é aquele cuja fenotípia lembra a do europeu.

A representação que Vasconcelos faz de Chica da Silva revela, num fazer literário neorromântico, os mesmos procedimentos do século de XIX. Se em *Chica que manda* o negro não é apagado como no Romantismo, que, apesar de idealizar uma origem mestiça dos brasileiros, valeu-se apenas do indígena como estofa literário para os escritores da época, ele – o negro – é violado nos seus traços, é embranquecido, reinventado. A roupagem com que Vasconcelos reveste o negro em *Chica que manda* exemplifica o que observa Conceição Evaristo:

A condição dos africanos e seus descendentes como “corpos escravos”, “objetos a serem usados” no período escravocrata deixou as suas consequências no pensamento e na organização social até os dias de hoje. Experimentando outras formas de exclusão, os afro-brasileiros ocupam um lugar incômodo na sociedade brasileira. A visão do corpo negro como “coisa” desprovida de qualquer subjetividade deixou suas reminiscências na literatura brasileira. Encontramos ainda textos em que metaforicamente o negro surge aprisionado por um olhar que insiste em considera-lo como o estranho, o diferente, o Outro. O corpo negro aparece como um simples objeto a ser descrito. (EVARISTO, 2009, p. 23).

Chica que manda, é, portanto, um exemplar de escrita neorromântica, repetição de procedimentos utilizados por escritores brasileiros do século XIX. É fruto de uma rica pesquisa histórica, que resultou em uma narrativa ao gosto do grande público. Vem sendo editada desde sua publicação em 1966 e parece ter fôlego para alcançar muitas décadas mais.

CONCLUSÃO

Agripa Vasconcelos – “médico por vocação, escritor por inspiração”, como traz a epígrafe do blogue dedicado a divulgação de sua obra – imbuído de um compromisso ufanista para com seu estado natal, produziu considerável volume de textos em prosa e verso, dos quais se destacam as *Sagas do País das Gerais*. Seu intuito parece ter sido criar uma obra referencial da história mineira, isso, no entanto, não bastou para que a crítica lhe desse alguma atenção, fosse em que sentido fosse.

Se ignorado pela crítica e excluído do cânone, a relação das sagas vasconcelianas com o público caminhou em sentido oposto. Revelaram-se um êxito editorial e vêm sendo editadas ininterruptamente desde a primeira publicação. Outro termômetro válido para medir o sucesso da fórmula narrativa de Vasconcelos foi a grande audiência que obteve as adaptações televisivas de dois de seus romances: *Dona Beija*³⁴ e *Xica da Silva*³⁵, ambas produzidas pela extinta Rede Manchete de Televisão.

Obviamente, a transposição da narrativa de um suporte a outro traz uma série de implicações que influenciam na forma como será recebido o produto final. Também não se pode comparar os públicos, mesmo que os romances de Vasconcelos e as telenovelas tenham forte apelo popular, o público leitor e o público consumidor de televisão não é o mesmo, sobretudo no Brasil das décadas de 1980 e 1990 – período no qual a Rede Manchete de Televisão levou ao ar suas adaptações dos romances vasconcelianos³⁶. A contribuição do *estilo* de Agripa Vasconcelos para o sucesso das telenovelas todavia não pode ser desprezada. Elas repetiram os mesmos recursos dos quais o escritor mineiro se valeu: exploração da sensualidade e do corpo das personagens

³⁴ <<http://www.teledramaturgia.com.br/dona-beija/>> Acesso em 28/08/2015.

³⁵ <<http://www.teledramaturgia.com.br/xica-da-silva/>> Acesso em 28/08/2015.

³⁶ Segundo dados do IBGE, em 1999, na virada do milênio portanto, 13,3% dos brasileiros com mais de 15 anos eram analfabetos e as pessoas alfabetizadas com mais de 10 anos de idade estudavam em média 5,7 anos. Fonte: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/tabela3.shtm>. Acesso em 28/08/2015.

título, sentimentalismo e referências históricas conhecidas do público que o capacitam a fazer associações que, apesar de óbvias, acríicas e pouco elaboradas, criam nele uma espécie de sentimento de inteligência.

Embora enseje muitas polêmicas e disputas no meio literário, a questão acerca do valor de uma obra, se canônica ou não, é reveladora tanto da natureza da obra aceita ou desprezada pelo cânone quanto de seu autor ou leitor de autoridade que a canonizou. No Brasil, a seleção do cânone literário passa invariavelmente por Antonio Candido e o grupo de críticos formados pela Universidade de São Paulo, a USP. O crítico *uspiano* teve o mérito de construir a árvore genealógica da literatura brasileira – galho da portuguesa. A linhagem de críticos iniciada com Candido é que configurou o cânone literário brasileiro.

O mérito do trabalho de Antonio Candido foi o de evidenciar uma relação da literatura produzida no Brasil com a sociedade brasileira e a configuração de um sistema literário. Em seu trabalho, o crítico *uspiano* dá conta das bases e modos da configuração de tal sistema e em suas análises sobre o nacionalismo literário vemos os mesmos recursos e fórmulas de que se valeu Agripa Vasconcelos na elaboração de *Chica que manda* e demais romances das sagas mineiras.

Concluimos portanto dois traços que marcam a produção de Vasconcelos: o primeiro deles referente à elaboração de seu romance, marcado por um bairrismo intenso, que busca louvar a pátria mineira através de um herói representativo de seus valores, repetindo os recursos dos prosadores do Romantismo brasileiro; o segundo traço referente ao alheamento da crítica com relação à obra vasconceliana, que atrelamos ao primeiro traço. Ora, a obra de Agripa Vasconcelos nada trouxe de novo em estilo e técnica que a distinguisse da profusão de publicações que lhe são contemporâneas.

Pertencendo a uma geração de escritores louvados, cujas obras foram esmiuçadamente analisadas pela academia, tais como os também mineiros João Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, Agripa Vasconcelos é pouco estudado, mesmo tendo produzido uma obra extensa, que dialoga com a

história, o cinema e a teledramaturgia. Nosso trabalho, entretanto e obviamente, não esgota as possibilidades de análise do projeto do escritor, que por ser vasto e flertar com variados gêneros, merece ser estudado. Buscamos aqui nos ater aos fatos históricos e modo de composição da narrativa, apontando para a representação sócio-histórica que Vasconcelos faz de Minas Gerais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio et alii (orgs.). *Gêneros de fronteira*. Cruzamentos entre o histórico e o literário. São Paulo: Xamã, 1997.

ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*, Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*. Universidade de São Paulo, 2000, v. 4, p. 168 – 177.

BLANCHOT, Maurice. *Ler*. Trad. Álvaro Cabral. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 207-228.

BLOOM, Harold, *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.

_____. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CALLADO, Antonio. *O tesouro de Chica da Silva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. A personagem do Romance. In: *A Personagem de ficção*. CANDIDO, Antonio. et al. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 51 – 80.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2003.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg; Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. 2ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHIAPPINI, Lúgia & AGUIAR, Flávio (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance Histórico: as ficções da História. *Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 29 – 37, 2005.

DEL PRIORE, Mary. *Conversas e histórias de mulher*. 1 ed. São Paulo: Planeta, 2013.

_____. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 24 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ENGELS, Friedrich. *A origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Chica que manda ou a Mulher que inventou o mar?*. In: Anu. Lit., Florianópolis, v. 18, n. esp. 1, p. 137 – 160, 2013.

_____. *Questão de pele para além da pele*. In: RUFFATO, Luiz. (Org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Globo, 1997.

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

FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afro-descendente: identidade em construção*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: *História das mulheres no Brasil*. DEL PRIORE, Mary (org). 10 ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 189 – 222.

FLÓRIDO, Lúcia. *Agripa Vasconcelos e a biografia: uma questão de gênero*. *Revista Discente do CELL*. Ouro Preto, nº 0 – 1º p. 55- 60, jan./ jun. 2010.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Linguagem e Literatura. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 137-174.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49 ed. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Júnia Ferreira. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Considerações sobre estratégias e formas de resistência da mulher escrava no setecentos. *Caderno de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v.9, p.104-109, 1997.

_____. Quem foi Chica da Silva. *Estado de Minas*. Editoria de Opiniões. Belo Horizonte: Diários Associados, 19 de abril de 1997.

_____. Xica da Silva. *Jornal do Brasil*. Caderno Ideias. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1997.

_____. *O Livro da Capa Verde: a vida no Distrito Diamantino no período da Real Extração*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

GÊNESIS. In: *Bíblia de Estudo de Genebra*. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil. 1999.

HESÍODO. *Teogonia; Trabalhos e dias*. Trad. Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 29 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-39.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. Documento e História. In: *O Historiador e suas fontes*. PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). 1 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

LAMENTAÇÕES DE JEREMIAS. In: *Bíblia de Estudo de Genebra*. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil. 1999.

LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significação*. Trad. Marques Bessa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LIPOVETSKY, Gilles. Violências selvagens, violências modernas. In: *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Manole, 2005, p. 143-188.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marco Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2009.

_____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo. 2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Org. de Afrânio Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979, 3º.vol

MACHADO FILHO, Aires da. *Arraial do Tejuco, cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. Antonio Caruccio-Caporale. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MENON, Maurício César. *As "Sagas do País das Gerais", de Agripa Vasconcelos*. Anais do XI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e II Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. Cascavel: EDUNIOESTE, 2013. ISSN: 2175-943X. Acesso on-line em: http://www.seminariolhm.com.br/anais_lhm_2013/.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. 1 ed. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Mitos revisitados: um exercício intertextual. In *VERBO DE MINAS/LETRAS*, Juiz de Fora, nov. 1999. v. 2, n.º 3. p. 101-10.

PROENÇA FILHO, Domício. O negro na literatura brasileira. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Biblioteca Mario de Andrade, v.49, n.14, jan./dez.1988.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: *A Personagem de ficção*. CANDIDO, Antonio. et al. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9 – 49.

SANTOS, Joaquim Felício dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda. 1978

SANTOS, João Felício dos. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2007.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SCHOLZE, Lia. A mulher na literatura: gênero e representação. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 174-182.

SCHWANTES, Cíntia. *Dilemas da representação feminina*. OPSIS - Revista do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa e Estudos Culturais, da Universidade Federal de Goiás, V. 6, p.7 – 19, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TELEDRAMATURGIA. *Xica da Silva*. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/tele/xica.asp>>. Acesso em 22 de setembro de 2013.

VALADARES, Virgínia Maria Trindade. O contratador dos diamantes e Chica que manda. *Cadernos de História*. Belo Horizonte: v.7, n.8, p. 57-66.

VASCONCELOS, Agripa. *Chica que manda*. Belo Horizonte: Itatiaia. 1966.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4ª ed., Brasília: Editora UNB, 2008.

WHITE, Hayden. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. O Texto Histórico como Artefato Literário. In: *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 97 – 116.

ZILA, Bernd. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.