

Por sendas e fendas de “Sinhá braba”

Maurício Cesar Menon

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MENON, MC. Por sendas e fendas de “Sinhá braba”. In: WEINHARDT, M., org. *Ficções contemporâneas: histórias e memórias* [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2015, pp. 63-93. ISBN 978-85-7798-214-1. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

POR SENDAS E FENDAS DE “SINHÁ BRABA”

Maurício Cesar Menon

“Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência” (Lúcio Cardoso).

“E, o que havia ali, era uma mulher. Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima, a inacreditável” (João Guimarães Rosa).

Do autor

Natural de Matosinhos-MG, Agripa Vasconcelos iniciou sua carreira literária com o livro *Silêncio* (1920), que o levou, aos 22 anos de idade, a conquistar um lugar na Academia Mineira de Letras, sucedendo a Alphonsus de Guimaraens. Em 1949 obteve o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras. O escritor produziu uma obra bastante fértil, transitando entre a poesia, a narrativa, o ensaio e textos de caráter científico na área da saúde, uma vez que tinha formação médica. De toda sua produção, porém, destaca-se o conjunto de romances denominado, pelo próprio autor, de “Sagas do País das Gerais”.

Esse conjunto, composto de sete romances, procura ficcionalizar a história de Minas Gerais, recuperando fatos e personagens que integraram ciclos importantes na história do Estado. Esses ciclos foram propostos pelo autor de forma que cada romance abordasse um deles, ganhando a seguinte versão definitiva:

Fome em Canaã – romance do ciclo dos latifúndios nas Gerais.

Sinhá Braba – *D. Joaquina do Pompéu* – romance do ciclo agropecuário nas Gerais.

A Vida em Flor de Dona Beja – romance do ciclo do povoamento nas Gerais.

Gongo-Sôco – romance do ciclo do ouro nas Gerais.

Chica que Manda – *Chica da Silva* – romance do ciclo dos diamantes nas Gerais.

Chico Rei – romance do ciclo da escravidão nas Gerais.

Ouro Verde e Gado Negro – romance dos ciclos do café e da abolição do cativo nas Gerais.

Escritos entre 1951 e 1967, os romances compreendem a parcela mais significativa e trabalhosa da produção de Vasconcelos, devido à abrangência do projeto de se construir ficcionalmente o passado de Minas, resgatando personagens que ficaram à margem da história oficial. Interessa notar que, à época da elaboração dessas narrativas, Érico Veríssimo já havia escrito a sua saga gaúcha, composta pelos romances que integram *O Tempo e o Vento* (1949 – 1961), recuperando a história e a memória de outro estado, o Rio Grande do Sul. Parece haver, da parte de Agripa Vasconcelos, intenção semelhante à do escritor gaúcho cuja obra despontara com vitalidade no cenário das letras nacionais. Embora se tenha notícia de que o autor mineiro comece a escrita dos ciclos a partir de 1951, todos os romances juntos só foram publicados em 1966, por opção da editora que detinha os direitos e compreendia que editar as obras de uma única vez auxiliaria na recepção delas como um conjunto formador das Sagas das Gerais¹.

À vista disso, a diferença entre uma e outra saga é bastante notória, no que tange à técnica narrativa empregada. Enquanto na de Érico Veríssimo tem-se a história do Rio Grande do Sul desenrolada a partir de alguns personagens, num fluxo narrativo a que se dá continuidade de um livro para outro, 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. As “Sagas” tanto de um

¹ Segundo Mara Sylvia de Vasconcelos Mancini, neta do escritor, o romance *A Vida em Flor de Dona Beja* foi publicado a primeira vez em 1957, pela editora Pongetti (RJ); o romance *Fome em Canaã* foi publicado pela editora Cruzeiro (RJ) em 1964. Em 1966, porém, a editora Itatiaia (MG) promoveu a publicação de seis dos romances históricos do autor. Na *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, compilada por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, edição 2001, encontra-se, no verbete destinado a Agripa Vasconcelos, a data de 1951 colocada ao lado do romance *Fome em Canaã*, o que não deixa claro se este foi o ano da primeira edição ou o da escrita do livro. O romance *Ouro verde e gado negro* foi concluído em 1967, mas recebeu edição póstuma, realizada pelo SESC Minas Gerais, em 2003, para distribuição em bibliotecas.

quanto de outro escritor surgem, entretanto, numa época em que o romance de 30 já havia lançado seus fundamentos, centralizando numa focalização de cunho social conjugada à elaboração estética. Logo, os temas ligados ao passado histórico da nação se fazem prementes, no empenho de se discutir um Brasil que passava por sérias e rápidas transformações.

As décadas de 50 e 60, tempo de grande efervescência literária no Brasil do século XX, foram prova disso e colocaram os autores mineiros ocupando um dos primeiros planos do cenário literário nacional. A título de exemplificação vale destacar a presença multifacetada da poesia de Drummond, uma das mais importantes do gênero, e a obra do escritor Guimarães Rosa que, em 1956, publica uma das produções máximas da literatura *Grande Sertão Veredas*. Ao lado desses escritores é possível ainda alinhar Lúcio Cardoso com sua magistral *Crônica da Casa Assassinada* (1959) e Autran Dourado que, em 1967, já trazia à tona um dos seus romances mais importantes, *Ópera dos Mortos*.

Se Guimarães Rosa extrai a matéria dos mitos, histórias e casos contados nos rincões mineiros, transformando-os ao juntá-los ao seu grau de erudição e criação artística, Lúcio Cardoso e Autran Dourado, por outro lado, sondam o íntimo da família mineira, instituição construída sobre os pilares da tradição, expondo os conflitos, a decadência e o choque entre o arcaico e o moderno – tudo trabalhado com sofisticada técnica narrativa.

Seguindo a linha desse raciocínio, seria de se supor, então, que os romances de Agripa Vasconcelos preenchessem outra lacuna: a da ficção histórica de Minas. Levando-se em consideração a quase ausência do escritor mineiro das histórias literárias e dos estudos acadêmicos, destacando-se apenas aqui e ali um ou outro trabalho mais relevante, torna-se um tanto difícil de visualizar se realmente a obra do autor preencheria essa lacuna.

Dentre os trabalhos esparsos, podem-se mencionar pelo menos três que reconhecem a obra do escritor mineiro, dando-lhe algum merecimento. O primeiro deles é a *História da Literatura Mineira*, de Martins Oliveira, cuja primeira edição data de 1958. Nele evidencia-se o Agripa Vasconcelos poeta, analisando-se alguns de seus poemas e marcando seus principais traços

estilísticos. Oliveira fornece os créditos ao poeta, valorizando-o; o segundo é o trabalho de José A. Pereira Ribeiro, intitulado *O Romance Histórico na Literatura Brasileira* (1976). Embora nessa obra sejam abordados seis dos romances históricos das Sagas das Gerais não se aprofundando muito a discussão em torno deles, trata-se do texto que fornece maior visibilidade sobre a produção do romance histórico do escritor. Ribeiro chega a arriscar até um prognóstico que, hoje se sabe, só se cumpriu parcialmente: “[...] autor tão amado dos mineiros, que agora vai-se tornando conhecido em todo o Brasil, como o pitoresco reevocador da civilização de Minas, e que vai, por certo, [...] alcançar fama internacional” (RIBEIRO, 1976, p. 164); por fim, há de se mencionar o trabalho dirigido pelo professor Dr. Antônio Roberto Esteves, organizado em livro sob o título *O Romance Histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)* (2010), no qual existe uma única citação que, embora pequena, torna-se reveladora, pelo menos quanto ao aspecto de construção dos personagens:

Da mesma forma, podem encaixar-se na mesma categoria as obras de Agripa Vasconcelos (1900-1969). Embora ainda preso a alguns dos velhos cânones alencarianos, como as descrições de ambientes locais, o escritor mineiro traçou em vários romances um interessante painel da história de seu Estado, trazendo para o centro da ação personagens como Xica da Silva, Chico Rei, dona Beija, ou outros excluídos sociais, raciais ou ‘de gênero’ (ESTEVES, 2010, p. 61).

Mesmo havendo certa escassez de trabalhos ou menções, as que existem revelam alguns dos méritos do poeta, prosador e ensaísta mineiro. Por outro lado, também, isso deixa em aberto várias lacunas que só poderão ser preenchidas à medida que se promoverem mais estudos em torno do escritor e da obra.

Observando-se algumas dessas lacunas é que se procurará, neste capítulo, esboçar uma análise sobre o romance *Sinhá Braba* (1966). Não se pretende, contudo, abordar todos os aspectos, mesmo porque muito amplos e diversos, que a narrativa oferece. Mais especificamente, procurar-se-á mostrar qual a tonalidade escolhida pelo autor para registrar o despontar do ciclo agropecuário das Minas Gerais setecentista e de seu maior ícone, Dona Joaquina do Pompéu,

bem como alguns artifícios narrativos empregados para compô-la, registrando o movimento histórico de transição do ciclo do ouro para o agropecuário, como também o processo de construção de certos personagens.

Tom didático

Sinhá Braba, assim como os outros romances componentes das “Sagas do País das Gerais”, apresenta um tom didático que se revela, de forma mais explícita, em elementos que compõem aquilo que Gérard Genette denominou de paratexto editorial, como capa, contracapa, epígrafes, apresentações etc.

Antes, contudo, de se analisarem alguns desses elementos, é mister refletir sobre a proposição do porquê inferir que há, deliberadamente, essa tonalidade, mesmo que opaca, presente na obra. De fato, o texto em si não apresenta, a não ser pela inserção de notas de rodapé que procuram conferir veracidade a alguns fatos citando fontes, locais e testemunhos, ou pela preferência de abordagem diacrônica da história, intenção didática, no sentido de uma retórica aplicada ao ensino; o que, no máximo ocorre, é tentar tornar a História um pouco mais “palatável”. A *didaktiké* da obra se revela mais nos elementos que enfeixam o texto e que, de maneira alguma, devem ser ignorados, uma vez que auxiliam a construção dos sentidos extraídos da leitura:

Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de transação: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10).

A ideia de transação, neste caso operada entre o autor e a editora, são cruciais para a análise aqui empreendida. Como já mencionado, embora dois dos romances tenham sido editados antes de 1966, é nessa data que a obra toda vem a público, excetuando-se *Ouro Verde e Gado Negro*, de publicação póstuma. A opção editorial de se lançar todos os seis romances num único ano

vem corroborar com o intuito primordial de Agripa Vasconcelos de compor as “Sagas do País das Gerais”, fornecendo assim a concepção de conjunto. Dessa forma, na falta de uma intradiegeese como aquela presente em *O Tempo e o Vento*, a noção do todo seria fornecida por essa opção da editora chancelada pelo autor.

A expressão “Sagas do País das Gerais”, cunhada pelo próprio Agripa, não é empregada totalmente no sentido *stricto* delineado pela teoria, que diferencia saga de romance histórico. Uma saga, entre outras características, apresenta longa extensão temporal na diegeese, além de formular referência a várias gerações e respectivos feitos; não apresenta o foco sobre um único personagem, mas sobre um conjunto, família ou pequena comunidade. Pode-se dizer que, no aspecto temporal, o autor mantém-se fiel ao princípio da saga, já no de referenciar as gerações que antecedem ou sucedem aos personagens que protagonizam as obras a mesma fidelidade nem sempre se concretiza. A ideia de saga empregada pelo autor está mais ligada ao sentido de extensão da obra como conjunto de narrações, de lendas, de feitos e da vida de pessoas ligadas a uma determinada região, não tanto ao aspecto familiar.

Isso parece, a princípio, contradizer, por exemplo, aquilo que se vê em *Sinhá Braba*. Chegando-se mais próximo, porém, da narrativa, percebe-se que, ao focar D. Joaquina do Pompéu, o autor, muito mais que registrar a vida e os episódios familiares vividos pela matriarca, procura desvelar alguns movimentos históricos de singular importância não só para Minas Gerais, como também para o próprio Brasil – o que será tratado mais adiante. À exceção de *Fome em Canaã* e de *Ouro Verde e Gado Negro*, que não trazem em seu estofamento nenhum personagem histórico protagonizando a narrativa, os demais romances das “Sagas” seguem mais ou menos a mesma linha de *Sinhá Braba*.

O emprego do termo sagas, além de unir os romances, também os individualiza pelo uso do plural, ou seja, trata-se de histórias únicas, que não se interpenetram, a não ser por uma ou outra parca referência a nomes ou episódios históricos; é possível supor, além disso, que todas as narrativas procuram compor um painel que integra o Brasil, haja vista o autor evocar personagens e fatos que compreendem um período de tempo que se estende

do Brasil colônia ao Brasil republicano. Sendo assim, o complemento ao termo sagas – “do país das Gerais” – transcende o regional, embora o coloque como epicentro das narrativas. O que se nota, por fim, é que Minas ocupa, na visão do escritor, papel de destaque no processo de constituição histórica da nação. *Sinhá Braba*, portanto, além de perfazer a trajetória, a saga de D. Joaquina, torna-se capítulo importante, colhido nas fissuras da História, para se descortinar parte do passado colonial do Brasil.

Outro ponto relevante a ser abordado entre os elementos que compõem o peritexto é o título que, aliás, vem acompanhado de um subtítulo e de uma indicação genérica. O título *Sinhá Braba*, sozinho, não apontaria, por si só, ao caráter histórico da obra, tratando-se apenas de um elemento que funciona como um epíteto, mas que se revelará de maneira mais ambígua, como se verá adiante. O termo que singulariza e fornece a fachada histórica da obra é o subtítulo “D. Joaquina do Pompéu”. A referência ao Pompéu, município situado na região oeste de Minas, considerado um dos mais prósperos na agropecuária do Estado, de pronto leva o leitor senão a inferir, pelo menos a desconfiar de que se trata de uma ficção histórica centralizada na figura de alguém que realmente existiu.

A indicação genérica, “ROMANCE DO CICLO AGROPECUÁRIO NAS GERAIS”, que vem logo abaixo do subtítulo, acaba se tornando um dos pontos mais importantes de toda a capa. Se o subtítulo singulariza o romance por meio da evocação da personagem, a indicação genérica aponta para a amplitude do tema que se pretende abraçar. Talvez ficasse um pouco difícil para o leitor comum e, por que não dizer, até mesmo para alguns entre os especializados, compreender a obra como algo que contém intenções que transcendem a construção e a reconstituição da vida de uma personagem reconhecida em nível local. Da mesma forma seria difícil prever que *A Vida em Flor de Dona Beja*, além de tratar da *sui generis* história da amante mais conhecida de Araxá, quisesse, com isso, explorar o ciclo do povoamento de Minas. Logo, essa indicação genérica contida após o subtítulo, não só o complementa, mas revela a outra face e intencionalidade do romance.



Dentre as palavras que integram a indicação genérica há de se dar destaque ao termo **ciclo**, pela função que terá na arquitetura da obra. De acordo com o verbete encontrado em dicionários, a palavra ciclo significa um espaço de tempo ou uma sequência de etapas em que determinado fenômeno ocorre e se completa. É exatamente dentro dessa acepção que se encaixa o romance, pois nele é abordada, mais rapidamente, a ascensão e o declínio do ciclo do ouro e, de forma mais alongada, o início e o auge do ciclo agropecuário do oeste mineiro. Para simbolizar este último, o autor elege D. Joaquina do Pompéu como a figura síntese do período e conta sua trajetória da infância até a morte; há, portanto, uma espécie de simbiose entre o ciclo representado com a vida da personagem construída. Vale lembrar que em todos os romances históricos do autor a mesma técnica é empregada. Por exemplo, mesmo se encontrando discussão profícua sobre a escravidão nesses romances, é na figura de Chico-Rei, protagonista da obra homônima, que se ilustrará o ciclo da escravidão nas Gerais.

Fora os elementos componentes da capa que colaboram para a compreensão do romance, há outros três que merecem tratamento nesta análise: a introdução, o elucidário e as referências bibliográficas.

A introdução, talvez inconvenientemente chamada assim aqui, não aparece nominada como tal. Em vez do termo **introdução** tem-se o título *A VIDA DE DONA JOAQUINA...*; o texto, assinado com as iniciais do escritor, procura esclarecer quem foi a personagem na vida real, o que demonstra pelo menos duas preocupações: a de certificar a historicidade da figura e a de introduzir, ao leitor alheio à história do Pompéu, os contornos da mais ilustre habitante que lá houve. É certo que o nome de D. Joaquina não se desconhece na região do Pitangui, do Pompéu e nas proximidades, tendo permanecido na tradição oral do povo da região, bem como em registros escritos. Agripa Vasconcelos, contudo, estimando uma maior repercussão de seu romance, resolve contextualizar para o leitor, antes que este adentre as páginas da ficção. Tem-se, com isso, um resultado incomum: um texto de pretensões mais históricas que apresenta a personagem protagonista em duas páginas e meia, seguido do texto ficcional, com mais de trezentas páginas.

O elucidário, para ser fiel ao termo usado pelo autor, aparece ao final do romance e constitui, certamente, o elemento mais didático empregado na obra, tendo em vista o seu caráter pedagógico de auxiliar o leitor a compreender os termos regionais, de época e de outros idiomas menos conhecidos dos brasileiros, como o das línguas africanas. É incomum de se observar nas obras literárias a presença de elucidários, mesmo quando elas são tecidas com uma linguagem mais experimental; geralmente os autores permitem que a incursão por palavras pouco conhecidas, arcaísmos, termos em outras línguas e neologismos também façam parte do estratagema ficcional. O escritor das Sagas das Gerais cria, em todos os seus romances históricos, o artifício do elucidário ou glossário, com finalidade única de facilitar a leitura, o que pode ser bom no sentido da comodidade, mas põe algo a perder no sentido de formar um leitor mais audaz, que perceba a linguagem, mesmo que trabalhosa, como parte do universo a ser desvendado.

Por fim, dentre todos, surge um elemento não muito estranho a uma ficção histórica: a presença de uma bibliografia no encerramento do volume. As trinta referências elencadas só podem ter uma função que é a de mostrar o campo de pesquisa percorrido pelo escritor para compor sua obra. *Sinhá Braba*, talvez seja, em comparação com os outros seis romances, aquele que mais faça referência a fatos, vultos, datas e lugares históricos. *A priori* seria possível crer que essa insistência do escritor em reafirmar a veracidade dos fatos prejudicasse a ficcionalização desses mesmos fatos; não é o que ocorre, todavia, pois o resultado é uma obra que incorpora os componentes históricos mixando-os com imaginação criativa e domínio de técnica narrativa, como se perceberá no seguimento.

Em decorrência de todo o exposto, torna-se possível afirmar que os elementos constituintes do paratexto editorial do romance propõem um caminho, uma metodologia para a leitura que, se percebidos, pretendem auxiliar aqueles que irão lê-lo e se aventurar por quase duzentos anos de história ainda viva, mesmo que distante.



Prelúdio bem temperado em dois capítulos

É bastante provável que, ao realizar a primeira leitura de *Sinhá Braba*, o leitor sinta-se um tanto confuso ao longo dos capítulos I e II do livro. Isso se deve, de fato, à profusão de nomes de personagens históricos juntamente a outros que, não nominados, aparecem elencados pela função que exercem: ajudante de ordens, almotacés, carcereiros, carrascos entre tantos. Some-se a tudo, a menção a lugares e datas arrolados nas sessenta e cinco páginas iniciais. Num primeiro momento pode-se supor que isso se deva exclusivamente ao caráter um tanto didático da obra, mencionado em tópico já abordado, cuja única função seria a de compor um quadro histórico diacrônico até se chegar ao tempo e ao espaço da personagem protagonista, o que, em parte, não se descarta.

A partir de uma segunda leitura, porém, mais atenta e cuidadosa, abre-se espaço para outra interpretação que mostra de que forma o escritor utilizou esse expediente para além da citação exaustiva, como uma maneira de registrar um movimento de transição histórica importante que embasará o tema “ciclo agropecuário das Minas Gerais”, sobre o qual se sustenta a história de Dona Joaquina do Pompéu.

Tal movimento constitui-se basicamente em se captar a transição do ciclo do ouro, cujo ocaso foi perceptível ao final do século XVIII, para o emergente ciclo da agropecuária no centro e no oeste mineiro. Para tanto são utilizados alguns artifícios diegéticos ou linguísticos que modulam esse painel inicial que integra a obra, respeitando-se prioritariamente a um esquema linear de narrativa.

A abertura do romance alude à descoberta do ouro nos ribeirões do Pitangui por quilombolas; posteriormente começam a ser narradas as entradas pioneiras dos bandeirantes pelos sertões mineiros e seus desdobramentos: o conflito com quilombolas, o tráfico de índios, o grande fluxo de outros aventureiros para os sítios das Gerais, após a notícia sobre a riqueza que brotava da terra e dos rios, a avidez da Metrópole pelo ouro descoberto e as medidas arbitrárias procedentes da Coroa Portuguesa no que tange à cobrança de impostos e à política opressora e repressora em relação a homens livres e escravos.

Chama a atenção, em meio a mais de cento e vinte nomes ou funções citados ou referidos apenas nos dois primeiros capítulos, a prevalência quase que total dos masculinos sobre os femininos. Pode-se imaginar, a partir dessa constatação, que isso remeta de imediato à questão de se preservar a integridade histórica dos fatos, uma vez que, em sua maioria, se tratava de homens que se aventuravam pelos sertões desbravando-os em busca dos metais preciosos, constituindo, inicialmente, pequenos núcleos de exploração formados por eles, por agregados e por escravos – só mais tarde formando núcleos familiares. É provável que essa constatação seja, no exemplo aqui analisado, um aporte a ser considerado em primeiro momento, todavia não parece ser o contributo mais significativo da longa introdução desse romance do escritor mineiro.

O que de fato torna-se mais importante perceber é que o escritor utiliza dessa prevalência do masculino sobre o feminino para estabelecer um contraste na narrativa, centrada na vida da matriarca do Pompéu. Os dois primeiros capítulos, centralizados na busca frenética pelo ouro, apresentam o foco predominantemente sobre as figuras masculinas, apresentando genealogias inteiras de bandeirantes e aventureiros que se embrenharam pelos sertões mineiros a partir do século XVII, pequenas ações e historietas relativas a eles. A partir do capítulo III, entretanto, no qual são apresentadas Joaquina e Maria Tangará, respectivas protagonista e antagonista da história, paulatinamente a presença masculina cederá ao emergir das duas figuras femininas que ocuparão a cena daí por diante.

Todos os romances que compõem "As Sagas do País das Gerais", à exceção de *Fome em Canaã* e *Ouro Verde e Gado Negro*, são escritos de forma a evidenciarem uma personagem-síntese, de natureza histórica, que represente cada ciclo tematizado. Dona Beja, já citada como exemplo, torna-se símbolo do ciclo do povoamento de Minas Gerais por conta da influência crucial que exerceu na anexação do território que hoje se conhece por Triângulo Mineiro a Minas Gerais que, outrora, o havia perdido para Goiás. Essa ideia a respeito da personagem-síntese pode ser percebida na introdução que o escritor faz a *Sinhá Braba* em que, de alguma forma, acaba por justificar a escolha da personagem:

A vida de Dona Joaquina Maria Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior de Oliveira Campos é a afirmação mais definitiva do matriarcado rural nas Minas Gerais, dos séculos XVIII e XIX. [...] O Pompéu foi o primeiro núcleo organizado da civilização agrária das Gerais, de onde corriam a pé escravos-correios para Vila Rica e São Sebastião do Rio de Janeiro, e de que partiam, gemendo, tropas e tropas carregadas de gêneros para matar as fomes da Corte (VASCONCELOS, 1966, p. 9-10).

Nota-se, na citação do termo **afirmação mais definitiva**, o caráter incisivo de representação que possui a personagem. Muito mais, portanto, que relatar a vida da mineira, sublinha-se o aspecto de síntese do ciclo agropecuário que ela abriga. Em vista disso, a visibilidade que os dois primeiros capítulos do romance negam a ela, faz-se notável do terceiro capítulo em diante, onde o espírito aventureiro da época aurífera, representado essencialmente por homens, cede lugar ao espírito arraigado à terra e ao trabalho incessante, dos quais Joaquina torna-se maior vulto. O efeito narrativo desse contraste torna-se, por conseguinte, eficaz, pois registra ao lado do fato histórico da passagem de um ciclo econômico a outro, a mudança de foco dos personagens masculinos para os femininos, dando a estes maior vigor e distinção.

Ao fazer emergir o matriarcado de Dona Joaquina do Pompéu na narrativa, o autor também capta, com precisão histórica, outro movimento subjacente que acompanha a derrocada do ciclo do ouro e a ascensão do ciclo agropecuário, a crescente presença do trabalho feminino nas Minas Gerais a partir do final do século XVIII: “Essa participação feminina seria ainda mais acentuada a partir da crise da mineração em fins do século XVIII e início do XIX, quando alguns indicadores revelam um surpreendente predomínio de mulheres”. (FIGUEIREDO, 2012, p. 143). A personagem Joaquina passa, dessa forma, não somente a ser o símbolo maior da agropecuária mineira, mas também a incorporar esse movimento histórico da crescente atuação feminina nas Gerais dos oitocentos.

A transição histórica entre os ciclos já mencionados é trabalhada na narrativa de maneira gradual. No início do capítulo I, intitulado “Os Canguços da Serra”, já é possível perceber, nos meandros da narrativa sobre o ouro, a gênese da temática sobre a agropecuária em torno da qual se constrói o enredo:

Com o trucidamento do fidalgo Dom Rodrigo de Castelo Branco em São João do Sumidouro, sua guarda pessoal muito maior que a de Borba Gato, que o assassinou, temerosa por não ter defendido à altura o chefe que o Regente de Portugal Dom Pedro mandara como administrador das Minas fugiu para o sertão, levando armas e gado. Esse gado, que viera das Ilhas de Cabo Verde, foi a origem dos rebanhos do centro mineiro. Porque o norte das Gerais já estava cheio de gado, trazido pelos volantes *curraleiros* baianos. Os fugitivos estabeleciam-se nas margens dos rios pobres currais com poucas reses e esses currais foram a madre das fazendas, pois a agricultura já engatinhava nos primeiros roçados de mandioca, milho e feijão (VASCONCELOS, 1966, p. 13).

A partir dessa informação isolada sobre o início da agropecuária na região, será possível observar sua evolução em forma gradativa em outros momentos constantes no capítulo seguinte. Em meio a toda a narração sobre a correria e sanha pela busca do ouro, são intercalados pequenos períodos que remetem à ideia de crescimento da atividade agropecuária, concomitante ao desenvolvimento de Pitangui que, de comunidade passa a vila e depois a cidade: "Pitangui era agora uma pacata população cosmopolita, que plantava roças e criava gado nos plainos da serrania. [...] A terra entrara na menopausa do fluxo do ouro" (VASCONCELOS, 1966, p. 42), "A vila prosperava, na cadência dos anos, ficando cada vez mais pobre a colheita das bateias. Estava passada a época em que se tirava ouro com grandeza" (VASCONCELOS, 1966, p. 50), ou ainda "As fazendas mudavam os ranchos de palha dos currais para casas de varanda de frente, baixas, mal arejadas, com alcova obrigatória sem janelas, mas feitas de adobe e telhas" (VASCONCELOS, 1966, p. 56).

Esses períodos, estrategicamente inseridos em meio ao turbilhão de nomes, lugares e peripécias em busca do ouro, vão como que revelando a metamorfose por que passa o lugar, gerando uma espécie de contraponto descritivo em relação ao espaço da narrativa, no qual serão apresentadas, logo adiante, no capítulo III, as figuras de Joaquina e Tangará. A Pitangui do ouro, agitada pela exploração, marcada pela inconstância econômica e pelo fluxo quase que contínuo de moradores, contrapõe-se à Pitangui da agropecuária, mais pacata e próspera, de onde brotam núcleos que formarão alguns dos ramos da tradicional família mineira.

Pitangui estabeleceu-se como o local de onde surgiu o primeiro impulso de revolta contra os abusos da coroa portuguesa, o que evoluiu para a Sedição de 1720 em Vila Rica. Trata-se, por isso mesmo, de um local que figura com certa importância não só na história local de Minas como também na do Brasil. Tratou-se, por isso mesmo, de um lugar marcado por movimentos e tensões. Em vista disso, esse contraponto descritivo feito pelo narrador ganha certo relevo, mesmo que aparecendo de forma tímida nos dois capítulos iniciais, pois opera um contraste essencial que será sentido, posteriormente, nas personagens Joaquina – de personalidade austera, ligada à terra e ao trabalho – e Maria Tangará – herdeira do sangue bandeirante que se aventurou em busca do ouro e se especializou na captura de nativos, dona de uma personalidade cruel e instável. O contraponto em torno desse espaço narrativo inicial, além de registrar o movimento de um ciclo para o outro, encontra também uma função estética: a de delinear contornos de personalidade ligados às duas personagens, Joaquina e Tangará.

A tessitura narrativa dos dois capítulos iniciais apresenta também aspectos em relação ao narrador que irão se repetir por todo o livro. Trata-se de um narrador heterodiegético que, mais que contar uma história, apresenta-se de forma intrusa na diegese, ironizando, fazendo juízos de valor, tomando posições críticas em relação a episódios, revelando intenções ou antecipando fatos. Por isso, lançar luz sobre esse elemento, bem como sobre alguns procedimentos por ele empregados no ato de mediação da história, consiste em algo essencial desta análise.

Um desses procedimentos diz respeito ao colocar-se ironicamente frente a determinados fatos ou situações. Um bom exemplo de tal postura pode ser encontrado ao se narrar o episódio do desabamento de uma mina, pertencente ao Pe. Sousa, que ceifa a vida do próprio padre e de aproximadamente 40 escravos: “— E o padre, coitado, tão virtuoso, tão desprendido! Tão desprendido, que morreu dentro da mina chicoteando os negros para arrancarem mais ouro, pois desejava viver mais rico de que o Papa”. (VASCONCELOS, 1966, p. 57). Note-se que, logo após a fala introduzida por discurso direto, pertencente a algum anônimo do povo, pois não há nenhuma referência a qualquer personagem

específico, entra a voz do narrador utilizando-se de uma anáfora, marcando ironicamente o episódio e revelando, assim, qual o verdadeiro espírito do padre, oculto àquela sociedade em que se deu o ocorrido. O narrador invalida, dessa forma, o senso comum das personagens, fornecendo maior ciência sobre os fatos ou as pessoas.

Ao lado da ironia, os juízos de valor impetrados por esse narrador aparecem distribuídos em muitas das páginas, principalmente naquilo que se refere à ação dos colonizadores sobre os colonizados: "Chegara a hora da vindita para as hienas reinóis" (VASCONCELOS, 1966, p. 40); "Era ridículo, mas assim salgavam o chão dos condenados pela Justiça do Rei Magnânimo" (VASCONCELOS, 1966, p. 41). A metaforização dos colonizadores como bichos, chamados de hienas nessa citação, assim como em outras de vampiros, aponta para o caráter predatório e parasitário imanentes ao processo de colonização. Na última citação observa-se o juízo crítico alinhado à ironia, produzida pelo uso das maiúsculas na grafia do substantivo **justiça** como também na do epíteto dado ao rei D. João V. A Justiça revela-se injustiça da parte de um rei cuja magnanimidade ou generosidade só o acompanha no nome. O narrador utilizado por Agripa Vasconcelos em todas as suas obras que compõem "As Sagas do País das Gerais" jamais se comporta de maneira isenta, ele se posiciona e critica, condói-se com certas causas, expressa desejos e se revolta, trazendo à tona sua subjetividade, sem perder, contudo, seu estatuto próprio. Esse recurso permite que se desvele a História do Brasil de maneira mais crítica, não edulcorada.

Junto a isso, as antecipações ou intrusões do narrador procuram aproximar o interlocutor leitor, criando um vínculo com as emoções ou expectativas deste. Logo após narrar a Sedição de 1720, que iniciara em Pitangui, e suas desastrosas consequências, a voz narrativa fecha o episódio da seguinte maneira:

Os esmagados ressuscitariam, ainda naquele ano de 1720, em Vila Rica, nas barricadas de Felipe dos Santos Freire, o tribuno da plebe. Cento e dois anos depois alcançariam o triunfo definitivo, ganhando a derradeira batalha em prol da liberdade, a 7 de setembro de 1822, na rampa do Ipiranga. O Comandante seria Pedro I. (VASCONCELOS, 1966, p. 41).

O narrador conecta, por meio da antecipação do episódio da Independência, a revolta local ao acontecimento nacional, como um prenúncio do que viria a acontecer mais tarde. Tais antecipações de episódios só são possíveis por localizar-se o narrador distante do tempo narrado, o que é provado pelas diversas vezes em que aparecem as marcas do hoje, indefinido cronologicamente, na história contada.

Antes de narrar uma das cenas mais épicas e movimentadas do livro, a da Sedição de 1720, o narrador cria a seguinte situação: “Faltava pouco para entrar em execução a truculenta medida, quando os mineiros da Vila do Pitangui resolveram se rebelar contra a ordem formal de Dom João VI! Mas esperem... Ali faltava alguém. Alguém que há sete anos desaparecera atrás dos morros...” (VASCONCELOS, 1966, p. 32). A advertência dada diretamente aos leitores, introduzida pela conjunção adversativa seguida do verbo no imperativo afirmativo tem como intuito a criação de um suspense, reforçado na sequência pelo uso do pronome indefinido, em torno da chegada de uma figura que será crucial tanto para o início da Sedição como também pelo seu fracasso – Domingos Rodrigues do Prado, que já estivera envolvido na revolta de 1713. O personagem aparece como o grande articulador da Sedição, mas no momento em que a batalha se torna mais intensa, ele foge covardemente, deixando a todos sem direção ou apoio. Para registrar o momento em que a personagem desaparece e quando os revoltosos se dão conta disso, são empregados alguns recursos linguísticos de maneira mais expressiva, como a pontuação, visando à estética do trecho:

Os nacionalistas recuavam sem chefe e, em pânico, entraram em completa desordem diante do inimigo. Continuavam a gritar, possessos, decepcionados;

— Fugiu!... Será possível?! Não pode! Cadê Domingos?!

— Domingos do Prado fugiu!...

— Cachorro! ... Ah, cachô...

— Ah, covarde, ah, miserável... Ah filho da puta!

Em minutos ele caía, de chefe valente, para medroso fujão... A vanguarda vacilou, cedendo, sem alma para mais fogo. Um clamor uníssono estrugiu:

— Matem o traidor!! Sangrem o covarde! Covar...

— Matem o vendido ao Rei! (VASCONCELOS, 1966, p. 39).

Além da pontuação expressiva usada na descrição do episódio da fuga de Domingos do Prado, marcando o desespero, as pausas entre uma e outra enunciação, o volume das falas, é curioso também observar de que maneira o narrador registra a confusão gerada em meio à multidão pela fuga do covarde: o emprego de várias vozes anônimas e de duas palavras (cachô... e covar...) entrecortadas pela fala subsequente, o que impõe um ritmo mais acelerado à cena de batalha que se compõe. Após um parágrafo posterior, cessa-se todo o movimento com uma frase isolada e peremptória do narrador: "Assumar vencera" (VASCONCELOS, 1966, p. 39). O efeito que se consegue com todo o aparato descrito é dramático, próximo ao palco, carregado de plasticidade e sonoplastia.

Por meio dos artifícios empregados, evidencia-se um narrador que tece a trama, mas não descuida da forma, manipulando-a no sentido de conseguir expressar movimentos, contrastes ou de focalizar mais intensamente determinado personagem ou cena. Lourdes Kaminski Alves, ao analisar a constituição do narrador em algumas obras regionalistas, declara o seguinte:

Elementos moduladores na narrativa como, por exemplo, as conotações, certos adjetivos e advérbios, formas verbais indicadoras de estado, movimento e modificações, além das intrusões e juízos de valor, revelam-se índices importantes para detectar, na diegese, a modulação desejada pelo narrador para as suas personagens (ALVES, 2007, p. 21-22).

A escolha desse narrador por Agripa Vasconcelos sugere um escritor criterioso, consciente, mesmo que, às vezes, inconstante, do uso dos elementos formais e estéticos em conjunção com os elementos temáticos na constituição do universo ficcional que se pretende organizar. Afinal "[...] a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra" (CANDIDO, 2000, p. 162).

Esse sistema arbitrário de objetos amalgamados pelo escritor marca a tonalidade dos dois capítulos iniciais pelo efeito estético que consegue produzir.

Muito embora não haja qualquer inovação ou experimentalismo na construção desses objetos, o escritor faz bom uso deles na diegese, transformando aquilo que poderia ser um enfadonho relato “genealógico” sobre a passagem do ciclo aurífero para o agropecuário nas Gerais em uma narrativa repleta de movimentos e contrastes que funciona como um prelúdio à história do Pompéu e de sua mais ilustre moradora. Cabe, portanto, a partir daqui, analisar como a protagonista será construída e conduzida no decorrer do restante da obra.

Nhenhá Braba ou Nhenhá Madrinha?

György Lukács, no clássico estudo sobre o romance histórico, ao tratar mais especificamente da forma biográfica e sua problemática, afirma o seguinte: “Determinado acontecimento biográfico sempre traz consigo traços inapropriados à figuração sensível. Para dar a esses traços uma forma ficcional correspondente ao que forma na realidade para o autor, é preciso inventar um acontecimento novo” (LUKÁCS, 2011, p. 367). *Sinhá Braba*, conquanto não seja uma biografia, mas sim um romance histórico, pode muito bem figurar como exemplo a essa afirmação do crítico húngaro.

A priori, contudo, essa assertiva parece contradizer o que Agripa Vasconcelos fala sobre a construção da personagem protagonista nesse romance. Na espécie de introdução que ele faz, procurando explicar de onde surge a matéria ficcionalizada, encontra-se o seguinte excerto:

Aqui, os episódios e nomes, até dos escravos, são legítimos. O que parece inverossímil revela apenas que Dona Joaquina e o Pompéu foram grandes demais para o seu tempo e esplendor. Nada se inventou: foi tudo, antes, tirado da cinza das eras, com a marca da fidelidade (VASCONCELOS, 1966, p. 11).

Em carta ao editor, datada de 14.12.65, Agripa Vasconcelos faz questão de reiterar isso, dizendo ao editor que devia saber que em *Sinhá Braba* não havia nada de invento. Tal insistência, entretanto, revela-se contraditória em sua essência ao se confrontar o início da introdução, anteriormente mencionada, na qual o escritor revela ter se valido em grande parte na construção

da personagem da tradição oral da "larga descendência" de Dona Joaquina, tradição de pelo menos 141 anos.

Ora, sabe-se que se há algo que se pode afirmar a respeito da oralidade é sobre seu caráter de permeabilidade e mutabilidade, o que a torna sempre suscetível a intervenções de outras vozes que acrescentam, diminuem e modificam; a ela poder-se-ia aplicar a máxima "quem conta um conto aumenta um ponto". Não é possível prever até quando a tradição oral em torno da figura histórica de Joaquina revelou-se fidedigna, sendo muito provável que ao lado de situações "verídicas" circulem outras "inventadas" ao longo do tempo, mas agregadas ao acervo de histórias que circundaram a figura da matriarca do Pompéu.

É pouco presumível imaginar que Agripa Vasconcelos, como escritor e leitor experiente, não tivesse conhecimento disso, mesmo porque na explicação que faz a outro romance das sagas, *Gôngo Soco*, revela o seguinte:

Quem escreve um romance histórico faz como os árabes, que usavam construir suas vilas, aproveitando as ruínas das cidades bíblicas. Erguiam edificações modernas sobre alicerces antigos, de fundações que o tempo respeitou. Precisa não alterar as bases, que são o assunto, mas as cores podem ser novas (VASCONCELOS, 1966, p. 13).

Torna-se claro, além da concepção tradicional acerca de romance histórico, que o escritor possui nítida noção sobre o caráter da ficcionalização do tema, onde se juntam elementos e cores novos à base histórica. Se o autor tem essa noção, resta questionar o porquê da insistência em se afirmar o tom de veracidade do romance: um único possível motivo seria o de se manter fiel às origens, uma vez que o escritor mineiro descende da linhagem genealógica de D. Joaquina do Pompéu; aí também se compreende o fato de *Sinhá Braba* trazer uma série de notas de rodapé, nas quais se mostra o destino que certos objetos pertencentes à matriarca tiveram bem como a revalidação de fatos ocorridos.

Por conseguinte, não é possível tomar ao pé da letra a afirmação que Agripa Vasconcelos faz sobre *Sinhá Braba*, também porque isso não agregaria maior valor à obra de ficção, mesmo quando sua base está fundada sobre um



assunto e personagens históricos. Anatol Rosenfeld, em capítulo de livro sobre a personagem de ficção, aborda com muita propriedade essa problemática: “É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e cristaliza” (ROSENFELD, 1995, p. 21), e ainda “O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça ‘aparecer’ em toda a sua seriedade e força; integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética [...]).” (ROSENFELD, 1995, p. 47).

A forma como Dona Joaquina do Pompéu será apresentada ao longo do romance denota de que maneira o peso real da historicidade que a circunda será integrado com senso de equilíbrio estético e os efeitos de sentido que disso se extraem.

Primeiramente, interessa pontuar o fato de a personagem só aparecer no romance a partir do terceiro capítulo. Toda a preparação feita nos dois primeiros capítulos, já explorada nesta análise, redundava, na verdade, em duas apresentações da protagonista. A primeira, no capítulo III, possui um caráter de maior informalidade e situa Joaquina em meio à procissão da Semana Santa, em 1763, sendo seguida pelos olhares do Capitão-Mor Inácio de Oliveira Campos. Nessa cena também é apresentada Maria Felisberta de Alvarenga, a Tangará, que, roída por ciúmes por conta do capitão, desfere comentários maldosos acerca da rival. O narrador apresenta Joaquina focalizando-a de longe, em meio à multidão das virgens, pois o objetivo maior é dar destaque à Maria Tangará e a seu mau caráter – não é à toa o capítulo intitular-se “Fruta do Galho Azedo”, onde se revela de onde descende a antagonista, bem como seu histerismo por ter sido preterida pelo capitão Inácio, por conta de ele ter se apaixonado por Joaquina.

A segunda apresentação, feita no capítulo IV, intitulado “Botão-de-Rosa”, externa maior formalidade, revelando vários detalhes sobre a genealogia de Joaquina. Abre-se esse capítulo, recuado no tempo em relação ao precedente, da seguinte maneira: “Joaquina Maria Bernarda da Silva de Abreu Castelo Branco Souto Maior nasceu na Cidade de Mariana, à meia-noite de 20 de agosto de 1752. Treze dias depois foi batizada na Sé” (VASCONCELOS, 1966,

p. 81). Essa abertura manifesta, por meio da enunciação do nome completo feita pelo narrador, a importância da personagem e de seus progenitores; os dados sobre o batismo, ocasião em que o padre dirá que ela é um botão-de-rosa e as felicitações em volta do rebento, modulam a cena de forma auspiciosa.

Torna-se patente, à vista disso, o antagonismo proposto pelas duas metáforas, a fruta do galho azedo e o botão-de-rosa, inscritas respectivamente nos capítulos III e IV, que se firmarão por toda a extensão da obra, constituindo uma espécie de duplo eixo que sustentará a narrativa até o fim.

A partir de então, observa-se que, no processo de elaboração narrativa, ao lado das ações realizadas por Joaquina, opõem-se as de Tangará, num encadeamento nitidamente montado a fim de desvelar a personalidade de cada uma. Para se firmar a dualidade entre as rivais, a natureza de construção das duas personagens difere um pouco entre si. Joaquina é trabalhada como uma personagem esférica, mais complexa em sua personalidade, enquanto sua adversária é apresentada num plano linear. Por isso há determinado relativismo em relação à protagonista; os atos desta, mesmo quando questionáveis ou evidentemente maus, sempre são acompanhados de alguma justificativa que procura atenuar os feitos. Em geral, porém, a narrativa é construída pelos contrastes que emanam da comparação entre a protagonista e a antagonista.

Isso também gera um efeito de confusão sobre quem é verdadeiramente a *sinhá braba*. Na introdução feita pelo escritor à obra encontra-se um dado revelador: "Para administrar sozinha seu latifúndio, era preciso energia, mas a fama de má, conforme aqui se verifica, decorre da confusão entre a marianense e sua inimiga" (VASCONCELOS, 1966, p. 9). Agripa Vasconcelos apropria-se dessa ambiguidade relativa às duas mulheres usando-a em favor do elemento ficcional, compondo os tons contrastantes visíveis no romance. Se Joaquina era também uma *sinhá cruel* com seus escravos, isso não desponta com tanta evidência no livro, suas atitudes são sempre mostradas como símbolo de energia "necessária" às lides diárias de quem administra um grande latifúndio. Já as ações de Maria Tangará organizam-se na forma de um mal constante e crescente.



Os dados que aproximam as duas personagens não cessam de ser apresentados e confrontados pelo narrador; ambas são donas de terra e exercem amplo domínio, inclusive sobre os maridos, coincidentemente portadores de nomes idênticos: o de Joaquina chama-se Inácio de Oliveira Campos, enquanto o de Tangará, Inácio Joaquim da Cunha. O tratamento dispensado aos dois por parte das mulheres, contudo, não se assemelha, sendo descrito de forma bastante adversa. Joaquina vive em paz com o marido, auxiliando-o à frente do trabalho, é zelosa e assiste-o com diligência, principalmente após ele sofrer um derrame que o torna inválido. Tangará, por sua vez, comporta-se como uma vampira em relação ao companheiro:

O casal passava solene: ela, alta e corpulenta, rebocava o marido, chupado e pequenino. A mulher parecia haver haurido em trinta anos toda a seiva do pobre homem, que secara, equilibrara, estava murcho. E aquele bagaço ainda caminhava, tinha brilho nos olhos, ainda possuía um sanguezinho ralo alimentando vida no seu corpo de múmia! (VASCONCELOS, 1966, p. 171).

Torna-se perceptível como o narrador emprega com abundância a adjetivação para caracterizar Inácio da Cunha – chupado, pequenino, pobre, murcho etc., contra apenas dois adjetivos em relação à esposa que se mostra alta e corpulenta; o verbo **rebocar** acentua ainda mais o aspecto de fragilidade do elemento masculino em relação proporcional à força feminina. Se o marido de Joaquina se torna inválido por conta da saúde debilitada, o de Tangará é invalidado pelo domínio e opressão da mulher, por isso o termo **corpo de múmia** encerra com propriedade a cena descrita.

Em poucas páginas, a partir da apresentação da personagem Tangará, é possível reparar que, embora desprovida de maior complexidade pela linearidade da construção, o narrador recorrerá a uso de elementos do grotesco na sua composição, a fim de intensificá-la:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgusto*,

como preferem os estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRÉ, 2002, p. 17, grifos do autor).

Dão testemunho disso as cenas em que Tangará manda cortar à faca os seios da mucama Sebastiana, servindo-os em forma de compota de doces ao marido Inácio, pelo fato deste ter elogiado os pomos da jovem; ou ainda quando manda arrancar os dentes da escrava Domingas, servindo-os em bandeja de prata, também ao marido por motivo similar.

Quanto mais se adentra na narrativa, mais clara fica a impressão de que alguns fundamentos sobre o grotesco e o sublime, respeitadas as devidas proporções, são de alguma maneira requisitados na composição antitética das duas personagens. Victor Hugo, no prefácio a *Cromwell* (1827, 2002, p. 33), destaca os efeitos que se obtêm por meio do emprego de tais contrastes:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.

O grotesco referente à personagem Tangará aparecerá intercalado em toda a narrativa, paralelo aos feitos de natureza mais nobre de Joaquina. O ápice disso, entretanto, ocorre no capítulo IX. Aqui, abre-se o texto com a perplexidade de Joaquina diante do padre Serrão, ao receber a notícia da chegada da família real ao Brasil e dos motivos políticos que circundavam o ocorrido. Segue-se a isso o fato mais notório em relação à grande latifundiária: de como ela enviou, a pedido direto do rei D. João VI, gado e mantimentos para suprir a corte portuguesa recém-chegada num país que não tinha a mínima infraestrutura para recebê-la. A fama da matriarca passa, nesse capítulo, a extrapolar para além dos rincões mineiros; Joaquina será, assim, reconhecida como *persona* de vital importância para a manutenção da família real e do séquito que, de

Portugal, aportara no Brasil: “Joaquina ganhou, dos portugueses, invejável fama de benemérita. Durante muito tempo a fazendeira do sertão sustentou do preciso a nova Capital do Reino do Brasil” (VASCONCELOS, 1966, p. 250).

Para ampliar ainda mais o episódio, na sequência desse fato o narrador descreve, com apuro literário e algum tom épico, a viagem da tropa de vaqueiros conduzindo, além de outros víveres, 1.600 cabeças de gado até o Rio de Janeiro. A título de exemplo vale conferir de que forma essa descrição é trabalhada, num trecho em que a viagem, de aproximadamente trinta dias, já começava a castigar a todos:

Agora a novilhada deixava cair as orelhas, baixava os focinhos para o chão, vencida, humilde, escrava do gemido dolente de Faustino. Ouvia-se o cadenciado chocalhar dos cascos, no passo da rota viajeira. O gado bravo do Choro estava ali, puxado pelos roncoss, quando não se arreceava de dentes de cachorros, galopadas, berros e de toda a cavalaria dos campeiros. Com três horas de caminho a boiada estava entregue, plástica, dominada pelo aboio. A nostalgia esmagava-a. Quem reparasse podia ver uma coisa comovente. Todos os grandes olhos dos bois ficaram úmidos. A boiada caminhava, chorando! (VASCONCELOS, 1966, p. 253).

O emprego de elementos poéticos, como as aliterações (fonemas /s/ e /x/) do excerto “Ouvia-se o cadenciado chocalhar dos cascos, no passso da rota viajeira. O gado bravo do Choro estava ali, puxado pelos roncos, quando não se arreceava de dentes de cachorrors, galopadas, berros e de toda a cavalaria dos campeiros”, remete a uma impressão sensorial auditiva sobre a boiada em marcha, ao lado da descrição visual. A prosopopeia dos bois chorando esmagados pela nostalgia, por outro lado, busca cativar a emoção do leitor a uma cena que, se não trabalhada, passaria a ser trivial. Não se pode esquecer que elementos poéticos não são estranhos ao escritor, uma vez que ele inicia sua carreira literária pela poesia. Martins de Oliveira, na *História da Literatura Mineira*, destaca a produção poética de Agripa Vasconcelos, atribuindo-lhe “Sentido de proporções, medida de tudo, absoluta conformidade com os princípios lógicos [...] busca tranquilamente a música dos contrastes” (VASCONCELOS, 1963, p. 306). Ao que parece, algumas dessas observações podem também ser aplicadas na análise da prosa do autor.

Ao lado do feito grandioso e do reconhecimento real obtido por D. Joaquina, ao sustentar a corte portuguesa no Rio de Janeiro, o narrador descreve, também com requinte de detalhes, a cena do crime mais hediondo atribuído a Maria Tangará que, cada vez mais ensandecida, recorre ao incognoscível: "Mas no que se firmou com pé inabalável foi na bruxaria, que explorava de convivência com escravos fanáticos. Acreditava-se catecúmena de tratos com os demônios, para conseguir o mal contra os que odiasse" (VASCONCELOS, 1966, p. 263).

Por conta disso, em uma sessão realizada numa meia-noite de sexta-feira, presidida por dois negros charlatães, Tangará, após receber uma revelação de "entidades" sobre quem eram seus inimigos e traidores dentro da própria casa, manda assassinar pelo menos 60 cativos, jogando os corpos numa cisterna cavada no pátio de sua casa em Pitangui:

Tangará ergueu-se, gigantesca, chorando, cambaleando, desgrenhada. Mandou chamar os quatro escravos pedidos pelo protetor e que Pai Damião já embebedara. Os feiticeiros fizeram antes uma lista de 60 cativos, inculcando-os como inimigos da desvairada. Essa lista é que ela acabava de ler. Ela conversou, chorando, com os quatro negros a um canto. E de pé, com a lista na mão, foi chamando pelos nomes os escravos seus traidores:

— Francisca! Juliana! Severino! Leonila!

À proporção que gritava um nome, os quatro cativos, bêbados, aos botes, iam sangrando os infelizes! [...] Os escravos trancados no quarto, em vista da matança, arrebatavam as trancas, fugiam uns já esfaqueados, outros correndo do que lhes ia acontecer. Em bolo, alarmados, corriam pelo casarão; uns pulavam as janelas da sala de jantar indo cair no pátio de lajes do andar térreo. Gritavam, avançavam nos assassinos, caíam na sangueira (VASCONCELOS, 1966, p. 267).

A cena descrita tem forte apelo realista e o uso do gerúndio e do pretérito imperfeito nos verbos sugerem a ideia do movimento, das ações em cadeia que se desenrolam dentro do sobrado. Os termos **aos botes, sangrando, matança, sangueira**, remetem ao grotesco e ao horror do episódio. Desse momento em diante os elementos do insólito afloram, pois o casarão da personagem passará a ser assombrado vez por outra por algumas das almas dos cativos



assassinados: “Arrombam portas, arrastam duras correntes... As manchas de sangue, até hoje bem visíveis nas paredes, portas e corrimãos, amanhecem úmidas de sangue...” (VASCONCELOS, 1966, p. 270).

Comparando os dois feitos aqui analisados, atribuídos a Joaquina e Maria Tangará, nota-se que o narrador aproxima as cenas na força que cada uma contém, mas simultaneamente promove um recuo entre ambas pelo conteúdo nelas descritas. Não se trata, portanto, de mero encadeamento relativo a ambas as personagens, mas conjuntamente de promover uma dissonância entre os atos de cada uma, a fim de delinear com tintas mais vivas os seus contornos. O final do romance, onde se encontra a narrativa da morte de Joaquina e, posteriormente, a de sua inimiga, mostra os escravos daquela chorando, pedindo para irem junto com a “madrinha” que partira, e o forro Justo escarnecendo de Tangará junto ao túmulo dela, amaldiçoando-a e pedindo a Deus que desse a ela a paga devida pelos feitos cruéis.

O senso de proporção e contraste previamente estabelecidos desde o início da apresentação das personagens aqui tratadas vigora no decorrer da narrativa e obedece ao plano linear do relato feito pelo narrador. Mais que isso, tal arquitetura textual comprova que Agripa Vasconcelos, além de identificar a relativa confusão, proveniente da tradição oral, entre as duas personalidades, deliberadamente busca imprimir nas páginas do romance essa ambiguidade ao redor das duas senhoras de escravos. As atenuantes em relação a Dona Joaquina do Pompéu só são empregadas para adensar a ambivalência e o maniqueísmo que se projeta das ações relativas à protagonista e à antagonista da obra, não obstante o autor reconheça que “Só eram bons para os escravos quem não os possuía” (VASCONCELOS, 1966, p. 9).

Notas finais: uma ficção histórica em espaço rural

Além do cuidado na elaboração dos capítulos e na composição dos personagens, Agripa Vasconcelos não perde de vista que seu romance histórico retrata o auge do ciclo agropecuário, cujo espaço predominante é o rural.

Durante a narração dos feitos de D. Joaquina do Pompéu são selecionados os fatos históricos que direta ou indiretamente estiveram ligados, afetaram ou modificaram o viver nos domínios da matriarca ou, numa perspectiva mais ampla, o desenvolvimento da agropecuária na região oeste mineira. Por conta disso, como na arte de um pintor que não descuida dos detalhes, Agripa Vasconcelos insere pequenos episódios prosaicos típicos da vida rural ao longo de todo o romance, realçando as cores do ambiente que procura compor.

Como ilustração pontua-se o caso em que os escravos se deparam com um gambá fêmea e, ao tentar matá-lo, percebem que está protegendo os filhotes escondendo-os em sua bolsa de marsupial. Para cercar o fato de maior dramaticidade, o narrador quase personifica o animal, ao mostrar que este, vendo nas mãos dos executores os paus com que seria atingido mata os filhotes, a fim de que não caíssem sob a sentença dos humanos. Assim, a cena descrita é alçada da vulgaridade para a emotividade, atraindo a atenção do leitor mesmo para as situações menores.

Outra maneira de conferir maior luz a esses episódios é a utilização, em alguns trechos, de uma linguagem próxima ao Naturalismo; é notória, nesse sentido, a cena em que se relata a cópula entre duas cascavéis:

Aí um dos bichos a enlaçou, procurando em vão firmá-la na terra; enrolaram-se como dois cipós escorregadios, debatendo-se, erguendo-se tesos no ar, apoiados no fim das caudas. As roscas do macho abarcavam a noiva; ambos caíam, soerguiam-se apenas separados pelas cabeças de olhos vivos, vigilantes. Depois o macho amoleceu, desprendendo-se. A fêmea pareceu por instantes entorpecida: estava ali a gênese de muitas cruces do cemitério e nas estradas. Naquele momento em suas entranhas frias, a natureza misturava geleias que seriam amanhã partos de monstros cheios de peçonha (VASCONCELOS, 1966, p. 154).

O que mais chama a atenção nessa cena vem a ser o comentário desferido pelo narrador logo após os dois pontos, supondo os desdobramentos daquela cópula. O ato que, aparentemente, não passa de simples acontecimento no reino animal apresentará consequências futuras e trágicas que afetarão a vida de pessoas que vivem em torno do espaço. A cena assemelha-se àquela descrita por Júlio Ribeiro em *A Carne* (1888), que mostra a personagem Lenita



assistindo ao coito entre um touro e uma vaca – cena cujas marcas se tornaram indelévels na protagonista. O mesmo princípio do episódico que se desdobra em algo de maior importância é utilizado em ambas as narrativas dosado em proporções diferentes: enquanto o episódio do romance de Júlio Ribeiro atinge e modifica o comportamento da protagonista, o descrito em *Sinhá Braba* se constituirá em mais uma contingência que poderá afetar a vida daqueles que moram e trabalham no campo.

Desses e de outros quadros que apresentam o cotidiano da fazenda se complementa a narrativa, além de trechos de cânticos de escravos, alusões a poemas, cantigas populares ou de toadas de vaqueiros. Isso demonstra que o arcabouço ficcional contratado por Agripa Vasconcelos para compor a história do Pompéu e de sua mais ilustre moradora é bastante abrangente e variado, o que revela não ter se tornado o autor por demais dependente do discurso histórico e dos referentes por este apresentado.

Sem perder o sabor local e regional, o autor soube captar os grandes movimentos históricos que marcaram a economia da nação ainda colônia e da metrópole colonizadora, revelados na transição do ciclo do ouro para o ciclo agropecuário. Mais que os fatos, as causas e consequências que esses fatos tiveram também se revelam, tudo sintetizado na figura enigmática e ambígua de Dona Joaquina do Pompéu.

Embora o romance esteja ligado a um tempo específico e delimitado num passado de grande importância, no que tange ao papel que Minas Gerais ocupou no Brasil colonial, Agripa Vasconcelos escreve do alto de uma época, anos 50 e 60, no século XX, em que o Brasil também passava por mudanças viscerais, algumas das quais trazendo novamente Minas Gerais ao centro do palco. O governo de Getúlio Vargas fora sucedido pelo do mineiro Juscelino Kubitschek, cuja máxima do desenvolvimento se resumia na famosa sentença “cinquenta anos em cinco” fazendo-se ecoar país afora.

Experimenta-se, nessa fase, um crescimento no processo de industrialização, uma maior abertura da nação para o capital externo, a elaboração de um planejamento estratégico que visava à construção e fortalecimento

de infraestrutura que sustentasse o desenvolvimento aspirado. Constrói-se Brasília e delinea-se, assim, um novo modelo que constituiria um marco de transição política, econômica e social cujos resultados, hoje se sabe, em grande parte não corresponderam ao desejado à época.

Lucáks assinala que o modelo scottiano de romance histórico apresentava o progresso permeado por uma série de contradições intrínsecas a esse processo, baseadas na oposição das classes e das nações. Entende o crítico húngaro que “Isso é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável” (LUCÁKS, 2011, p. 72).

O romance de Agripa Vasconcelos aproxima-se, nesse quesito, do exposto pela teoria ao trazer à tona movimentos de transição histórica repletos de contradição evidenciados nos binômios: explorados – exploradores, escravos – senhores, riqueza – miséria, colônia - metrópole e assim por diante. O escritor colhe, muitas vezes nos hiatos deixados pela história oficial, fatos, personagens, lendas e tradições de coloração local trazendo-os à vida, revelando seus papéis de maior ou menor relevância no progresso da nação.

Sinhá Braba mostra como o passado irmana-se ao presente ao evocar o papel que Minas teve na constituição do Brasil em momentos de mudança que atingiam o campo político, social e econômico, marcando os contornos da História com contrastantes tons e harmonias salpicadas por dissonâncias. Ao desvelar os movimentos de transição de uma época emoldurada nas fendas do tempo, o escritor os atualiza em sua época, num momento de também transição em que o país aspirava a um salto de desenvolvimento. Assim, toda a matéria resgatada, revisitada e configurada nesse romance torna-se, como no verso do poeta, em algo como “[...] apenas uma fotografia na parede/ mas como dói”².

² “Confidência do Itabirano” (Carlos Drummond de Andrade).

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. *Os narradores das Vidas Secas*. São Paulo: Scortecci, 2007.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: _____. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 141 a 188.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*, 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

RIBEIRO, José A. Pereira. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

VASCONCELOS, Agripa. *A vida em flor de Dona Beja*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

_____. *Chica-que-manda*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2010.

_____. *Chico rei*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

_____. *Fome em Canaã*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1966.

_____. *Gongo-sôco*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

_____. *Ouro verde e gado negro*. Belo Horizonte: SESC/MG, 2003.

_____. *Sinhá braba*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

Agradecimentos

Agradeço ao CNPQ pela concessão da bolsa de pós-doutorado júnior para a realização da pesquisa sobre os romances históricos de Agripa Vasconcelos, na UFPR, sob supervisão da professora Dra. Marilene Weinhardt.