

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

LÚCIA DE FÁTIMA PELET

***ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA:
O PASSADO QUE NÃO DEU UMA EPOPEIA***

GOIÂNIA – 2012

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	LÚCIA DE FÁTIMA PELET		
E-mail:	luciapelet@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Secretaria Estadual de Educação - GO		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	UF:	CNPJ:	
Título:	<i>Romanceiro da Inconfidência: o passado que não deu uma epopeia.</i>		
Palavras-chave:	<i>Romanceiro da Inconfidência, Cecília Meireles, poesia, épico, lirismo.</i>		
Título em outra língua:	<i>Romanceiro da Inconfidência: the past that didn't give an epic</i>		
Palavras-chave em outra língua:	<i>Romanceiro da Inconfidência, Cecília Meireles, poetry, epic, lyricism</i>		
Área de concentração:	Estudos literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	06/03/2012		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Solange Fiuza Cardoso Yokozawa		
E-mail:	solyokozawa@bol.com.br		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Lúcia de Fátima Pelet

***ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA:
O PASSADO QUE NÃO DEU UMA EPOPEIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Goiânia - 2012

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

Pelet, Lúcia de Fátima.

Romanceiro da Inconfidência [manuscrito]: o passado que não deu uma epopeia / Lúcia de Fátima Pelet. - 2012.
131 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2012.

Bibliografia.

Inclui lista de abreviaturas.

1. *Romanceiro da Inconfidência*. 2. Cecília Meireles. I. Título.

CDU: 82-13

Lúcia de Fátima Pelet

***ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA:
O PASSADO QUE NÃO DEU UMA EPOPEIA***

Dissertação defendida e aprovada em 06/03/2012.

Banca examinadora

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa
Presidente e orientadora

Profa. Dra. Zênia de Faria – UFG
Membro

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérghamo – UNB
Membro

Para

Caio Júnior, Cássio, Camila e Carina

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela luz no caminho.

À minha família, por estar sempre ao meu lado.

À professora Solange, pela orientação precisa e segura, pela paciência e pelo exemplo. A ela o meu respeito e a minha admiração.

Aos professores da Banca Examinadora, pela contribuição generosa.

À professora Célia, pelo incentivo no primeiro passo, em 2007.

Aos amigos Eleone, Gabriela e Selma, pelo apoio incondicional.

*Porque a poesia é inesgotável. Ou
porque somente pela poesia é que
se há de abordar o inesgotável.*
Pedro Xisto

*Um flácido silêncio adéja
sobre esses restos de uma história
de sonho, amor, prisões, sequestros,
degredos, morte, acabamento...*
Cecília Meireles

RESUMO

Este estudo se propõe a analisar os componentes épicos existentes no *Romanceiro da Inconfidência*, tomados pela poeta Cecília Meireles como motivos para reviver o episódio da Inconfidência Mineira, acontecido no século XVIII. O objetivo principal é demonstrar a transformação desses motivos em fundamentos essencialmente líricos, já que essa obra é vista por alguns segmentos da crítica literária como uma obra épica e apartada do estilo intimista ceciliano. Tendo como referência a *Ilíada*, de Homero, o primeiro capítulo discute sobre os limites dos gêneros literários, abordando três fatores: o passado histórico, a configuração heroica dos personagens (principalmente Tiradentes) e a pluralidade-heterogeneidade de vozes. O suporte teórico conta com os postulados de Hegel e Staiger, Benjamin, Lukács e Bakhtin. O segundo capítulo tem o intuito de mostrar a coesão lírica entre o *Romanceiro da Inconfidência* e a poesia ceciliana de modo geral. Para isso, enfoca três recursos: o intimismo, o tempo e as imagens poéticas, à luz das teorias de Collot, Santo Agostinho, Paul Ricoeur, Jorge Luiz Borges, Alfredo Bosi e Bachelard.

Palavras chave: *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles, poesia, épico, lirismo.

ABSTRACT

This study proposes to analyze the epic components existing in the *Romanceiro da Inconfidência*, taken by the poet Cecília Meireles as reasons to relieve the Inconfidência Mineira episode, occurred in the eighteenth century. The principal objective is shown the transformation of these reasons on essentially lyrical elements, since this long poem is seen by some segments of literary criticism as an epic and separated from the intimate style caecilian. Based on *Iliad*, the first chapter discusses the limits of literary genres, addressing three factors: past history, the configuration of the heroic characters (especially Tiradentes) and the heterogeneity-plurality of voices. The theoretical framework has the postulates of Hegel and Staiger, Benjamin, Lukács and Bakhtin. The second chapter aims to show the cohesion between the *Romanceiro da Inconfidência* and the lyrical poetry caecilian generally. For it focuses on three resources: the intimacy, time and poetic images, through of theories of Collot, Saint Augustine, Paul Ricoeur, Jorge Luis Borges, Alfredo Bosi and Bachelard.

Key-words: *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles, poetry, epic, lyricism.

LISTA DE SIGLAS

RI – *Romanceiro da Inconfidência*

VI – *Viagem*

VM – *Vaga música*

MA – *Mar absoluto*

RN – *Retrato natural*

SO – *Solombra*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – AS PROVAS DO LIRISMO	16
1.1 – O passado não acabou	17
1.1.1 – As tentativas épicas na Literatura Brasileira	43
1.2 – O herói é apenas humano	50
1.3 – O desdobramento das vozes	68
CAPÍTULO 2 – O ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA E O SEU PERTENCIMENTO À UNIDADE POÉTICA CECILIANA	81
2.1 – O intimismo: remoer da dor	81
2.2 – O tempo: infatigável tirano	92
2.3 – As imagens: labirintos poéticos	103
CONCLUSÃO	120
REFERÊNCIAS	125

INTRODUÇÃO

Seguindo a ideia de que “a obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais”, a poeta Cecília Meireles publica, em 1953, o *Romanceiro da Inconfidência*, uma espécie de “narrativa rimada” (MEIRELES, 1989, p. 22), que ressignifica aspectos culturais, sociais, políticos e psicológicos da Inconfidência Mineira (1789), sustentando uma das principais marcas da sua poética: a busca pela essência da vida. Nessa obra, o eu que narra faz uma recuperação do passado, não apenas da época do movimento político referido, mas desde a descoberta do ouro e de pedras preciosas em Minas Gerais, no ensejo de captar o que a experiência desse acontecimento legou para a posteridade e de descobrir, nos interstícios da História, aspectos que permitem a interpretação poética de um episódio escrito a “carne e sangue”.

A Inconfidência Mineira é um movimento inscrito num contexto histórico marcado pela tentativa do governo português de controlar, a partir de 1702, a exploração dos minérios na Intendência das Minas. Nos anos seguintes, a disputa pela administração dos garimpos entre os bandeirantes e os portugueses recém-chegados culmina na Guerra dos Emboabas, obrigando D. João V a criar a Capitania das Minas Gerais (1709). Com o aumento da produção aurífera, a Coroa Portuguesa decide instalar quatro casas de fundição, onde o ouro era fundido e transformado em barras com o selo do Reino, para evitar o contrabando e a sonegação dos impostos. Essa situação desencadeou uma revolta nos donos das minas. Entre os que defendiam o fim das casas de fundição e a diminuição da fiscalização metropolitana estava Felipe dos Santos. Fazendeiro rico e dono de tropas de transporte de cargas, ele foi o líder da Revolta de Vila Rica, em 1720, que foi facilmente sufocada pelo governo português. O Conde de Assumar, governador da região de São Paulo e de Minas, mandou prender os revoltosos e incendiar suas casas. Por chefiar a demolição das casas de fundição, Felipe dos Santos foi condenado à morte por enforcamento.

Para muitos historiadores, nesse clima de insatisfação e de protesto contra a Coroa Portuguesa, no século do ouro, está toda a base geradora da Inconfidência Mineira, conjuração que não chegou a ser deflagrada, mas que se impõe no cenário histórico nacional como um marco na busca pela identidade do Brasil como nação.

Instigada e atraída por “um apelo irresistível” (MEIRELES, 1989, p. 13), Cecília Meireles se rende à busca do essencial expressivo desses acontecimentos em Minas Gerais e compõe o *Romanceiro da Inconfidência* para dizer “a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira” (MEIRELES, 1989, p. 20). Em outras palavras, a História do Brasil se torna a sua inspiração. Para registrar sua invenção poética, escolhe a forma dos romanceiros, gênero muito conhecido e utilizado por determinadas sociedades desde os tempos medievais. Segismundo Spina (2007), em seu estudo sobre a literatura medieval, esclarece que o gênero romanceiro é uma forma poética híbrida. Uma categoria considerada de tradição oral, cuja oralidade não corresponde ao conceito de improvisação, visto que são narrativas iniciadas *in medias res*, com ocorrência de datas e topônimos verossímeis, influenciadas pelo cotidiano, pelos conflitos e pelos desejos dos ouvintes-destinatários e que apresentam uma preocupação moral que leva à reflexão sobre a realidade social. Considerados como episódios de poesia épica, separados da obra original e declamados (ou cantados) pelos rapsodos, os romanceiros enfocavam geralmente os aspectos emotivos do universo cavaleiresco e seus valores nobres e heroicos. A palavra “romanceiro” tem sua origem ligada à romanização da Península Ibérica, nos primeiros séculos do Cristianismo, quando houve transformações na língua latina em decorrência da assimilação dos povos conquistados pelos romanos, fazendo surgir a língua “romance”. No contexto literário espanhol, “romanceiro” designa um ajuntamento de composições de caráter épico-lírico, cujas narrativas de guerras medievais eram transmitidas oralmente, acompanhadas de um instrumento musical, como forma de manter vivos os ideais de liberdade. Surgiu aproximadamente a partir do século XIII e, desde então, “impôs-se como veículo de expressão da alma ocidental” (SPINA, 2007, p. 23). Acredita-se que a decadência das cantigas de gesta (composições de caráter épico, extensas e também transmitidas oralmente, que cantavam as lendas e a história de um povo ou os feitos heróicos de um cavaleiro medieval) tenha atraído os trovadores para esses poemas, cuja natureza era fragmentada, uma vez que se concentravam nos detalhes mais dramáticos e significativos do tema escolhido e poderiam ser facilmente memorizados. Isso fez com que eles se tornassem mais líricos e subjetivos que as cantigas de gesta e que, além da agilidade, pudessem comover os ouvintes.

Para Menéndez Pidal (1953, p. 45), o romanceiro

é encarado como patrimônio cultural de todos, cada um se sente dono dele por herança, repete-o como seu, com autoridade de co-autor; ao repeti-lo, ajusta-o e o amolda espontaneamente à sua maneira mais natural de expressão, e assim, ao propagar-se no canto de todos, vão sendo fixadas no texto da canção algumas

modificações [...] todas decisivas para ir acomodando-a à índole mais natural do povo inteiro.

Essa forma literária, portanto, não individualiza personalidades e sim o modo como os homens veem o mundo e a si mesmos, além de expressar valores coletivos que inserem o homem à história. Apesar de carregar e conservar em sua estrutura o caráter complexo da identificação cultural de uma comunidade, não pode ser considerada uma herança fechada, sem chances de uma transmissão recriadora. Os romancesiros subsistem até hoje justamente por continuarem a produzir a fruição de um número infinito de temas e as mais diversas combinações emotivas entre o emissor e o receptor da mensagem poética.

Uma das particularidades dos romancesiros que explica sua escolha por Cecília Meireles pode estar na ancoragem do enredo, na transmissão e recriação das realidades humanas universais, cabíveis na ação narrativa porque demonstram a atualização constante de aspectos temporais da história.

O *Romanceiro da Inconfidência*, objeto de estudo desta dissertação, é uma composição interpretativa de um recorte histórico brasileiro e os seus romances não são apresentados obedecendo a uma cronologia rígida. Mesmo assim, é inegável a articulação promovida por Cecília Meireles entre os fatos, os nomes e as datas reais da insurreição em Minas com a imaginação e a subjetividade da poesia. Ao afirmar que se sentiu impelida a escrever sobre esse tema tão grave, atendendo a chamados de fantasmas que invadiram sua vida (MEIRELES, 1989), a poeta justifica o tom fantasioso da obra, mas, ao mesmo tempo, revela que as considerações e as significações propostas pelo eu lírico nesse romanceiro se efetivam pela perspectiva de algumas personagens da História, pelo resgate da memória coletiva e pela imagem de um herói nacional – o Tiradentes.

Aí se define a singularidade da obra: uma composição estruturada com elementos da poesia épica – ecos do passado, motivo histórico, forma inspirada em romances medievais e um herói envolvido numa aura mítica –, reelaborados por Cecília Meireles, poeta considerada como uma das maiores vozes líricas da literatura brasileira e de língua portuguesa, sob a égide de um remoer íntimo e culposo. Essa inusitada ligação – poeta intimista/categorias épicas – tem sido um desafio para muitos estudiosos interessados em gêneros literários. Ao mesmo tempo, o modo como ela desenvolve esses elementos no *Romanceiro da Inconfidência* é motivo de engrandecimento e de reconhecimento da sua poética junto à crítica literária e aos leitores. Posição confirmada pelas palavras de Mário de Andrade: “Jamais a poesia nacional

alcançou tamanha evanescência tanto verbal quanto psíquica, [...] seu movimento lírico se expande em sua delicadeza maravilhosa” (2002, p. 167).

Cabe ressaltar que, como Cecília Meireles, muitos poetas, em todo o mundo e em todas as épocas, se valeram de recursos épicos em suas obras. Naturalmente, no Brasil, essa ocorrência também faz parte da história da literatura. Uma revisão da produção literária nacional, desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação, ajudará na compreensão do problema das tentativas épicas na nossa literatura. Literatura essa que, “a partir da afirmação de um complexo colonial de vida e de pensamento, fez-se com naturais crises e desequilíbrios” (BOSI, 1994, p. 11).

Diante dessas reflexões, vale a pena aprofundar o estudo a respeito das categorias épicas constituintes do *Romanceiro da Inconfidência*, que, se por um lado têm sido motivo de elogios e reconhecimento, por outro lado têm gerado a opinião de que a composição cecilianiana é uma obra essencialmente épica e, por isso mesmo, alheia ao intimismo que caracteriza as outras produções da autora.

Na contramão dessa proposição e defendendo a ideia de que reduzir o *Romanceiro da Inconfidência* apenas, ou principalmente, aos fundamentos épicos é uma forma de vê-lo somente como uma recitação poética das fases de um acontecimento nacional, esta dissertação levanta a hipótese de que, lido sob a esteira das teorias dos gêneros literários de Hegel e Staiger, ele configura-se como um exemplo genuíno da poesia lírica voltada para a expressão do sentimento e da intuição de um eu interior e, por conseguinte, inteiramente revelador do lirismo ceciliano. A adequação de pensar essa obra em chave épica pode ser desfeita num exame mais detido sobre os modos e efeitos da interioridade do sujeito enunciador ao animar as exposições, as representações e as considerações referentes à totalidade substancial do acontecimento histórico em relevo. Além disso, o seu enquadramento no gênero épico termina por afastá-lo dos demais livros de poesia lírica de Cecília, quando, na verdade, essa obra, apesar de suas particularidades, apresenta grande coesão com as demais publicações cecilianas.

O objetivo geral deste trabalho é demonstrar que os fundamentos épicos existentes e facilmente identificáveis no *Romanceiro da Inconfidência* foram tomados por Cecília Meireles como motivos e caminhos para reviver a conjuração mineira, cujas marcas sobrevivem esgarçadas pelo mistério e pelo silêncio; e que o fazer poético ceciliano, pautado pela sensibilidade e pelo mergulho no eu, efetua uma transposição de sentido nesses motivos,

tirando-os da objetividade e da impassibilidade próprias da poesia épica e dando-lhes um caráter existencial e universalizante.

A pesquisa desenvolve-se em três capítulos. O primeiro, voltado a uma discussão sobre os limites dos gêneros literários, está embasado teoricamente nos estudos de Hegel e Staiger. O tópico inicial, referente ao passado histórico, procura mostrar como a poeta empregou esse argumento ao expressar poeticamente o ambiente e o clima da época da Inconfidência Mineira, sem comprometer em nada a centralidade lírica da obra. Estudos de Walter Benjamin e Augusto Meyer ajudam a detectar os procedimentos cecilianos em busca do entendimento desse passado não resolvido. O segundo tópico discute o perfil do herói configurado por Cecília Meireles, buscando uma possível conexão com o heroísmo moderno. A análise dessa dimensão heroica do *Romanceiro da Inconfidência* se dá priorizando a figura do alferes Tiradentes e recorrendo às teorias de Walter Benjamin sobre a necessidade de uma constituição heroica para viver a modernidade, e de Lukács sobre o herói problemático. O último tópico desse capítulo discute, à luz da teoria bakhtiniana sobre polifonia, os efeitos conseguidos pela pluralidade e heterogeneidade de vozes elencadas pela autora na releitura de um fato histórico visto, até então, apenas sob o ponto de vista oficial e historiográfico. Nesse capítulo, todas as diretrizes analíticas relativas ao gênero épico têm como referência a *Iliada*, a epopeia grega genuína, e *Os Lusíadas*, obra prima do célebre poeta ocidental Camões.

O segundo capítulo faz uma incursão em poemas de outros livros de Cecília Meireles no intuito de desconsiderar as afirmações que afastam o *Romanceiro da Inconfidência* do universo existencial ceciliano e mostrar a coesão lírica entre ele e a poesia da autora de modo geral. Para isso, parte da caracterização de três recursos. O primeiro deles é o intimismo, pois a obra, que não é fundada nos grandes temas da poesia intimista, mas em um acontecimento histórico, objetivo, parece se afastar dessa característica. O estudo de Collot, que propõe a relação do sujeito com uma estrutura exterior, sempre dirigida a algo, como um novo caminho para a lírica contemporânea, serve de base para analisar a expansão do eu lírico ceciliano a uma realidade fora de si. O segundo recurso, o tempo, resgatado pelas lembranças pessoais e pela memória coletiva do passado histórico da Inconfidência Mineira, é examinado sob a luz dos pensamentos de Santo Agostinho, Paul Ricoeur e Benedito Nunes, na tentativa de compreender a configuração da instância temporal, no *Romanceiro da Inconfidência*, como o tempo interior, uma espécie de extensão da alma humana, por abrigar a transformação da experiência temporal linear em tempo humano, psicológico e reversível. O terceiro recurso diz respeito à recorrência de certas imagens, marcas importantes na poesia ceciliana, como

aquelas em torno da sombra e do vento, e o sentido a elas conferido na obra poética em geral e no *Romanceiro da Inconfidência*. Para a compreensão do papel da percepção, da atenção e da memória nas analogias suscitadas por essas imagens poéticas cecilianas, as teorias de Alfredo Bosi, Jorge Luiz Borges, Gaston Bachelard e de Octavio Paz pontuam a pesquisa.

Ao empreender um estudo sobre Cecília Meireles é importante considerar a sua vasta fortuna crítica, encontrada sob vários tipos de publicações. Esta dissertação recorre às opiniões de críticos literários de renome nacional como Mário de Andrade e Alfredo Bosi, além de livros acerca da vida e da obra da poeta publicados por Darcy Damasceno, Leodegário Amarante de Azevedo Filho, Eliane Zagury e Ana Maria Domingues de Oliveira. Destaca-se também o foco dado por Valéria Lamego à ligação de Cecília Meireles com a educação, o jornalismo e a política; o de Ana Maria Lisboa de Mello e Francis Utéza sobre as influências orientais e ocidentais na poética ceciliana e o de Leila V.B. Gouvêa sobre a relação íntima da poeta com a cultura e a literatura portuguesas. Leituras específicas sobre o *Romanceiro da Inconfidência* estão concentradas nos estudos de Adolphina Portella Bonapace, Maria da Graça Cretton, Antonio Carlos Secchin, João Adolfo Hansen, Maria Zaira Turchi, Ilka B. Laurito, Margarida Maria Gouveia, Norberto Perkoski, Jussara Neves Rezende, Christina Ramalho, Silvia Pararense e Nelly Novaes Coelho. O percurso pelos textos críticos terá relevância à medida que constituírem, nesta dissertação, um referencial bibliográfico que poderá contribuir para o estudo do *Romanceiro da Inconfidência* em relação aos gêneros literários e ao lirismo ímpar de sua autora. Um estudo que envolve uma poeta da dimensão de Cecília Meireles representa um grande desafio para qualquer pesquisador, mesmo que enfoque um *corpus* tão definido como é o caso do *Romanceiro da Inconfidência*. Impossível seria abranger toda a fortuna crítica dessa admirada poeta. Por isso, alguns estudos são excluídos por não interessarem quanto ao tema que abordam e outros pela impossibilidade de acesso.

Assim, é nesse sentido que se pretende penetrar no reino lírico ceciliano para tentar descobrir as faces do *Romanceiro da Inconfidência*, como obra essencialmente lírica e como obra completamente integrada ao universo poético de Cecília Meireles.

CAPÍTULO 1 – AS PROVAS DO LIRISMO

Na poética ceciliana, regida pelas preocupações existenciais, pela sensibilidade e pela transitoriedade da vida e das coisas, o *Romanceiro da Inconfidência* se destaca por abordar um tema histórico, por revelar as vozes segregadas pela História oficial, por configurar um herói falível e, sobretudo, por traduzir o tardio sentimento pátrio brasileiro. Em virtude da diversidade aparente de tons, fórmulas e ritmos que compõem essa obra e que atraem os interessados pela sua delimitação de gênero, nota-se que, com o passar do tempo, uma proposição vem se destacando em relação a este assunto. Multiplicam-se as opiniões de que esse romanceiro é destoante do universo poético ceciliano por tratar-se de uma obra épica e que, por conseguinte, desponta no cenário da literatura brasileira como um dos destaques desse gênero. Não raro veem-se em artigos científicos considerações dessa natureza e, nesse sentido, é interessante citar opiniões como a de Fernanda Ribeiro Queiroz de Oliveira: “O *Romanceiro da Inconfidência* é essencialmente épico”, externada em seu livro *A épica e o drama nas vozes de Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto*. Também a de Simone Caputo Gomes no prefácio do livro *Elas escrevem o épico*, de Christina Ramalho: “O *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, é um poema épico inserido no cânone brasileiro [...] e tem merecido a atenção da crítica”. Há ainda as afirmativas de José Fernando Marques de Freitas Filho: “*Romanceiro da Inconfidência*, o épico de Cecília Meireles”, quando discute sobre a dramaturgia musical e alguns textos diretamente inspirados em fontes populares e a de Jussara Neves Rezende, em sua tese intitulada *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço*, onde considera essa obra o grande épico de Cecília Meireles.

Opinião bastante significativa tem Alexei Bueno. Ao reconhecer a grandeza sem paralelo do *Romanceiro da Inconfidência*, o poeta conclui que mesmo sem se tratar de uma epopeia, o livro cumpre, na poesia brasileira, o papel de uma, pela transmutação heroica da base real, pela altura, ou a baixeza, outorgadas a personagens como o Tiradentes ou Joaquim Silvério dos Reis, o traidor, assim como pelo caráter brilhantemente aforístico dos versos, coisa típica das epopeias plenamente realizadas (BUENO, 2007, p. 322).

O *Romanceiro da Inconfidência* também é objeto de estudo em outras áreas, como por exemplo, a Psicologia, as Artes e a História. Prova disso são os vários trabalhos acadêmicos encontrados nos bancos de teses e dissertações das principais universidades do país. Trabalhos esses que comumente consideram inequívoca a epicidade dessa obra.

O fato de que Cecília Meireles já tenha alcançado uma estável notoriedade e um grande reconhecimento junto à crítica especializada e ao público em geral, facilita a disseminação desse conceito sobre a referida categorização dessa obra como épica. O Jornal da USP, n.709, Ano XIX, deu ênfase ao lançamento do livro com ilustrações de Renina Katz, pela Edusp e Imprensa Oficial: “O épico *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, ressurge na força do traço de Renina Katz.”; e nas lojas virtuais “Submarino” e “Walmart”, na seção de livros, a sinopse do *Romanceiro da Inconfidência* referenda-o como obra épica.

Outro exemplo do alcance das opiniões sobre a possível concepção épica do *Romanceiro da Inconfidência* é a fala do jornalista Hugo Pontes¹:

Não deveríamos comparar obras de poetas, mas não nos é possível ficar alheios em relação àquilo que conhecemos de poetas como João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida severina*, ou de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*. A primeira, uma epopeia nordestina; a segunda, um épico mineiro. (PONTES, 1997)

Pelo exposto, percebe-se que o entendimento dessa vinculação do *Romanceiro da Inconfidência* ao gênero épico aparece em alguns estudos ou citações carentes, entretanto, de um levantamento da problemática aí inerente, haja vista nenhum deles vir acompanhado de comentário ou explicação sobre a afirmativa. O interesse generalizado pelas matérias literárias que especificam os gêneros constitui um motivo propulsor para uma discussão sobre essa possível distribuição de rígidos limites visualizados e identificados à natureza das obras e dos autores. Neste caso específico, é notado por parte dos grandes nomes da crítica literária certo cuidado nessa catalogação. Portanto, esta dissertação propõe investigar as causas pelas quais o *Romanceiro da Inconfidência* tem sido considerado por algumas linhas de pesquisa como uma obra épica, sob que alegações isso pode ser possível e, além, chegar a uma conclusão se esse direcionamento é teoricamente adequado. Para tal, este capítulo trata a questão sob três enfoques: a retomada do passado, o arquétipo heroico e a heterogeneidade de vozes presentes na obra.

1.1 – O passado não acabou

É possível afirmar que a retomada do tempo passado faz parte de um processo de alargamento das possibilidades de conhecimento e entendimento das tradições, culturas,

¹ Publicação no jornal *A Gazeta*, em 20 de agosto de 1997, Vitória-ES. Pode ser conferido no site do poeta Carlos Nejar, na seção Pequena fortuna crítica.

hábitos, políticas, enfim, da história do ser humano em todas as suas manifestações. Relativizar, articular e revitalizar as relações do passado com o presente tem sido, no decorrer dos tempos, a preocupação de vários segmentos, entre eles a literatura, sobretudo pelo fator da subjetividade. O passado não carrega consigo apenas a memória das experiências e dos acontecimentos, mas, principalmente, uma série de desafios e conflitos advindos dessas experiências e desses acontecimentos. Desde os primórdios da literatura, aqui referenciado pela *Ilíada*, a contemplação do passado é mote esboçado em primeiro plano e estabelecido como dimensão genuinamente épica.

Assim, o que à primeira vista poderia classificar o romanceiro ceciliano na categoria especial de obra épica parece não ser válido. A ênfase apenas no passado tende a colocar o livro numa posição periférica em relação ao desenvolvimento do gênero lírico, pois remove de suas entrelinhas o sentimento e a reflexão que se presentificam num clima de recordação, condizente com a autêntica chave lírica. O *Romanceiro da Inconfidência* não é um simples poema que religa o presente ao passado arcaico. Cecília Meireles baseia-se mais especificamente na intervenção que esse passado exerce até hoje na vida do povo brasileiro, não só no aspecto sócio-político, mas também ético-psicológico. Entende-se, portanto, que esse tempo comporta outras significações além daquelas que são apresentadas como memória épica, conjugando no poema fundamentos dos dois gêneros.

Para Emil Staiger, um ponto importante numa criação literária é a simultaneidade dos fenômenos épicos, líricos e dramáticos formulados e consolidados em sua estrutura estética. Em *Conceitos fundamentais da poética*, o teórico reconhece que a essência dos gêneros está fundamentada na herança clássica e que, atualmente, a contestação desta sistematização dogmática da arte poética acontece devido ao perigo de que qualquer conceito geral de gênero incorra no vazio da sua significação. Em sua opinião, existe uma completa desordenação dos conceitos e uma arbitrariedade em relação à terminologia. Por isso, ele reformula a teoria dos gêneros valendo-se dos substantivos Épica, Lírica e Drama para enquadrar as obras conforme suas características formais. Como esses nomes não bastam para designar tais gêneros, os adjetivos épico, lírico e dramático serviriam para “definir a essência de cada gênero, ou seja, um juízo de valor que não está ligado às caracterizações formais, mas às suas qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não” (STAIGER, 1969, p. 186).

Para indicar a essência do lírico, Staiger (1969, p. 191) aponta para os “diversos modos em que ele se manifesta, em sons, rimas, frases, estrofes, motivos, – onde quer que seja, já que seu uso linguístico exclui todo efeito retórico e dispensa a explicação de palavras

veladas”. Não existe distância entre o sujeito e aquilo de que ele fala, e sua essência está concentrada na recordação do passado, do presente ou de algo que ainda nem aconteceu. Assim, o lírico é diferente do épico, que se prende à observação e à apresentação, devido ao distanciamento e à inalterabilidade de ânimo do narrador. No épico, a linguagem é clara, expõe em detalhes o exterior e os seus contornos em versos simétricos, que almejam a objetividade e o esclarecimento.

A expressão “puro” também é discutida por Staiger, que condena a pureza do gênero como predicado de valor e afirma categoricamente que um gênero “não puro” não significa que ele esteja misturado com lama e imundícies, mas que uma obra pode carregar intrinsecamente elementos líricos, épicos e dramáticos e ser bem realizada, concluindo que uma obra “pura” é absolutamente inconcebível.

As inúmeras teorias que envolvem os gêneros e suas especificidades nas obras literárias englobam também uma discussão sobre a impossibilidade do épico a partir da instauração da era moderna. Desde as análises de Aristóteles (*Poética*) até o século XVIII, o gênero épico é definido pela supremacia do verso heroico, pela narração em discurso longo da formação de uma nação, pela ação una, inteira e perfeita de homens superiores, visando a instrução moral por meio da narrativa verossímil e admirável da imitação. Quanto às palavras, diferente do historiador que usa as ordinárias, o poeta usa as que são metafóricas, sublimes, medidas em verso, “para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais” (HANSEN, 2008, p. 27). O herói épico se caracteriza pela adequação objetiva às estruturas fundamentais de seu mundo: o caráter, o pensamento e a ação. É um tipo que se pauta na aceitação visionária do destino e enfrenta os acontecimentos porque “deve ser assim” (HANSEN, 2008, p. 66), além de não possuir subjetividade psicológica que possa dividi-lo em conflitos interiores figurados dramaticamente. Nesse contexto, a epopeia compreende nela mesma toda a integração entre o “eu e o mundo”, toda a totalidade de um mundo perfeito e acabado.

A era moderna inaugura um período histórico de muitas mudanças mundo afora e estabelece uma nova ordem social e política, que tem seus primeiros sinais no início no século XV, com a degradação do universo ideológico católico-feudal. Na segunda metade do século XVIII, a Revolução Industrial, a Independência dos Estados Unidos e a Revolução Francesa consolidam a posição de ascendência da burguesia e reforçam a importância do comércio e da capitalização na formação do sistema capitalista e, por conseguinte, da constituição de um novo mundo, gerador de outros valores e outras vivências para o homem.

Para Hegel (1997), a evolução histórica foi essencial para as transformações da poesia épica, já que seu fundamento se baseia no binômio herói/sociedade, e com o novo espírito filosófico e as novas ações de novos povos essa poesia estabelece-se com outras configurações, codificadoras da relativização do pensamento, da intencionalidade e do conhecimento do homem.

O estado de permanência da totalidade existente no mundo grego antigo, na visão de Lukács (2000), foi substituído pela percepção individualista da realidade, considerando que o homem se fez absolutamente só quando se desvinculou da fusão homem/mundo e emergiu em sua incompletude. Houve uma ampliação das fronteiras, das atitudes e das experiências humanas, decorrentes do desequilíbrio entre o espírito e a natureza. Essa questão suscitou uma confluência de debates em torno dos conceitos rígidos e imutáveis sobre a clássica divisão dos gêneros literários, visto que desde os paradigmas aristotélicos muitas foram as transformações e as evoluções das sociedades, que acompanharam as necessidades e exigências do novo homem, problemático e questionador. O mundo deixou de ser correspondente à arte, que, por sua vez, não é mais entendida como cópia. Não restam mais arquétipos. O mundo é, agora, uma totalidade criada. A vida se volta para a ideia e o pensamento e, em decorrência disso, a discussão teórica verte seu olhar para as mudanças e para as questões que nem Homero e nem os conceitos platônicos e aristotélicos conseguem mais resolver, porque a absoluta imanência à vida, como na *Ilíada*, foi rompida com o surgimento da filosofia. Quando se refere à reintegração entre corpo e alma como sendo o objetivo utópico da filosofia, Lukács (2000) descarta a possibilidade de uma volta ao passado e consente que a problematização do herói e do destino provocaram uma mudança nas formas e, por conseguinte, a impossibilidade de fazer ressurgir a epopeia antiga na moderna civilização. O fim do mundo antigo é constatado pela morte da épica clássica e é marcado pela cisão entre o eu e o mundo reconhecível e fechado, “uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo, uma vez que a sua essencialidade tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito”. (LUKÁCS, 2000, p. 34).

Essa cisão, não demarcada cronologicamente, referida por Lukács, que identifica uma nova condição para o homem num mundo incoerente, ainda não é suficiente para encerrar a controvérsia que envolve os gêneros literários, pois muitos teóricos levam em consideração outro fenômeno na modernidade: o hibridismo dos gêneros.

Segundo o escritor Victor Hugo, a abolição das fronteiras entre a comédia e a tragédia é o único modo de representar o homem moderno em toda sua plenitude. No prefácio

de sua peça *Cromwell* (1827), o referido autor atribui ao drama a possibilidade dessa manifestação híbrida e formula a teoria não apenas do drama romântico, mas da poética romântica como um todo, defendendo uma nova forma de poesia, que supere as manifestações clássicas e não se prenda em demasia a regras fixas. Ele vê no sentimento de melancolia, surgido com a civilização, e na percepção humana de duplicidade, consequência do Cristianismo, as principais marcas dos tempos modernos. O homem se preocupa com a salvação da alma e com a busca da eternidade, se torna melancólico e passa a ver que o sublime não é o estado constante das coisas e do homem. Compreende então que o feio e o disforme fazem parte de um horizonte mais amplo e mais elevado. Para Hugo, o contraste entre estas duas categorias, o grotesco e o sublime, é o fator que dá impulso à arte e acrescenta que

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. (HUGO, 2002, p. 33)

Com o Romantismo, o grotesco aplica-se à poesia de maneira cada vez mais intencional e ligado aos conceitos de ruína e fragmentação. A partir daí, esta nova ordem social, a modernidade, passa a configurar um novo espírito de época, a desarmonia entre o belo e seu reverso, que irá suspender as convenções da realidade. Enquanto procedimento artístico, segundo o teórico francês, a coexistência do grotesco e do sublime deve caracterizar-se pela mistura de gêneros, o que abre caminho para uma pintura total da realidade, facilitando assim a verossimilhança das obras. A favor da renovação dos temas, ele rejeita a ação “emoldurada à força” (HUGO, 2002, p. 55) e a existência de uma realidade absoluta na arte.

Essas formulações teóricas de Victor Hugo chamam a atenção pela maneira tão particular como foram defendidas e não pela novidade que apresentam. Muitos estudos já apontavam para essa direção e, de certo modo, todos coincidem no argumento de que as transformações nos gêneros acompanham as evoluções históricas. Levando em conta o desejo de pôr abaixo as regras rígidas impostas pela estética clássica, em prol de um estilo voltado para a natureza e para a verdade e que “passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro” (HUGO, 2002, p. 77), não é difícil assimilar o hibridismo dos gêneros como fenômeno comum na estrutura das obras literárias de épocas mais recentes.

O *Romanceiro da Inconfidência* está incluso entre as obras modernas que ultrapassam os paradigmas históricos da literatura, principalmente quanto ao conteúdo e à forma. A heterogeneidade de gêneros discutida por Victor Hugo e Staiger, entre outros, está presente na sua estrutura e é perfeitamente visível, principalmente porque, ao compor esse longo poema de inspiração lírica, Cecília Meireles escolheu como meio de expressão os romances de origem medieval ibérica². Em decorrência disso, os olhares da crítica têm recaído em especial sobre duas características épicas básicas e mais evidentes – o seu tema e a sua extensão. Na conferência proferida na Casa dos Contos, no 1º Festival de Ouro Preto no ano de 1955, a própria autora explicou porque escolheu o romanceiro, uma forma épica incompleta, que Hegel (1997, p. 517) considera “coligada às narrações descritivas, mas sempre entranhada de sentimento na situação mais perfeita, formando assim quadros líricos que espalham uma certa claridade íntima”:

Trata-se, em todo caso, de um ‘Romanceiro’, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um ‘cancioneiro’... O ‘Romanceiro’ teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda (MEIRELES, 1989, p. 22).

Conhecendo a intenção da poeta de recuperar o passado, usando para isso a linguagem mais “natural” possível, pode-se perceber o porquê e a origem de uma pré-conceituação épica do *Romanceiro da Inconfidência*, visto que essas propriedades – tema histórico e forma –, afirma Staiger (1969), são apercebidas na poética clássica como elementos específicos do gênero épico.

² A escolha de Cecília Meireles pela forma arcaica e estrangeira do romanceiro não é arbitrária e casual. A cultura, a arte e as tradições portuguesas não eram desconhecidas pela poeta. Descendente de açorianos pela linha materna e de portugueses pela paterna, ela ficou entregue aos cuidados da avó materna, depois da morte prematura dos pais e dos quatro irmãos. Cresceu ouvindo histórias e canções do folclore brasileiro, contadas e cantadas pela pajem, “a escura e obscura Pedrinha”, e pela avó, que “cantava rimances e falava como Camões”. Rodeada dos livros que pertenceram à mãe que fora professora, logo tomou gosto pelas letras. A vocação para a literatura aproximou-a do pintor português Fernando Correia Dias, com quem se casou e com quem viajou pela primeira vez até Portugal. Por intermédio do marido, recebia várias publicações portuguesas e conheceu muitos escritores lusófonos (aos quais dedicou poemas ao longo de sua obra). Voltou várias vezes a Portugal para encontros e conferências. Leitora de Camões, Almeida Garret, Antero de Quental, Mário Sá Carneiro, Almada Negreiros, Miguel Torga e José Régio, entre outros, Cecília Meireles também manteve contato próximo com autores e críticos como Armando Cortes Rodrigues e José Osório de Oliveira. Apesar de não ter conhecido o poeta Fernando Pessoa, ela foi, no Brasil, a primeira a ler a obra *Mensagem*, presente enviado pelo próprio autor e é de responsabilidade dela a primeira antologia de poemas pessoanos publicada no Brasil. A poeta e o escritor Armando Cortes Rodrigues partilhavam o gosto comum pelos cancioneiros e romanceiros e trocavam correspondências sobre publicações no campo do folclore e da literatura popular açoriana. Portanto, fica fácil entender porque essa influência vai além das afinidades temáticas e relações entre literaturas e culturas e, sobretudo, atinge não apenas o *Romanceiro da Inconfidência*, mas toda a obra da autora.

Em seu *Curso de estética*, Hegel tece considerações sobre os gêneros, e seu olhar sobre a poesia está voltado para um prisma mais metafísico da estética, por considerar que a poesia seja, ao mesmo tempo, sintética e analítica porque está “em condições de exprimir não só a interioridade subjetiva, mas também as particularidades da vida exterior” (HEGEL, 1997, p. 361) e que, “por ter sua unidade proveniente da reflexão e das íntimas disposições do espírito, não necessita de comprovação, mas da assimilação do tema dado” (p. 516). Ao fazer a análise da tripartição dos gêneros em relação às circunstâncias temporais, esse teórico fundamenta-se nas formações literárias da Grécia Antiga, da literatura oriental e hindu até a época do Romantismo alemão. Ele concentra a essência da poesia épica na objetividade, por ser um relato ligado diretamente às condições e abordagens do poeta, que não age como sujeito, mas apenas como rapsodo. Num mundo “heroico”, em que a vida do povo tem estreita relação com o conteúdo cantado, o indivíduo expõe os acontecimentos do seu mundo e do momento pelo qual passa. Diante disso, o nome do poeta Homero aparece como o que, justificadamente, encabeça as perfeitas representações dos propósitos épicos no domínio da cultura literária mundial e em especial da literatura ocidental; por isso a *Iliada*, modelo genuíno deste gênero, será recorrência nesta investigação.

Tomando por base as teorias de Hegel, que define a poesia épica como uma descrição objetiva, de recitação mecânica com amplitude poética (1997, p. 437), de uma façanha em todas as suas fases e as de Staiger (1969), que vê o épico como um gênero que evidencia o fato e se prende à observação e à apresentação desse fato sem a demonstração de ânimo do narrador, pode-se afirmar que a retomada do passado no *Romanceiro da Inconfidência* vai além da razão épica, prática e objetiva, porque Cecília Meireles prescinde de verdades pré-fixadas e dá voz aos anseios do espírito de compreender e resgatar os pesados fardos do passado, revivendo-os, relativizando-os e colocando em xeque a explicação dos fatos e a estrutura de invioláveis arquivos. Esse passado, na verdade, torna-se um pretexto externo para gerar movimentos interiores e inspirar concepções, sentimentos e emoções.

O *Romanceiro da Inconfidência* gira em torno da história da Inconfidência Mineira, ocorrida no século XVIII, e o tratamento ceciliano dado a esse tempo longínquo difere em muito do que é dado por Homero na *Iliada*. Em oposição ao estilo homérico, que rememora um fato do passado e o mantém distante e cuja principal preocupação é sondar a genealogia das pessoas, coisas e lugares que estão sempre naquele passado estagnado e conclusivo, Cecília Meireles, em face da condição fugaz e transitória das coisas aparentes, incorpora ao sentido geral desse acontecimento uma força poética sob influências, mutações, noções e sentimentos

correntes daquele período histórico. Existe aí, entre o sujeito enunciador e o objeto particular, o necessário afastamento temporal e espacial. Quase dois séculos separam a conjuração em Minas Gerais (1789) da publicação do livro em 1953 e, além disso, a poeta engendra na primeira parte do *Romanceiro da Inconfidência* todo o clima anterior ao dos acontecimentos da inglória rebelião. Ressurgem na “cova do tempo” evocações e lembranças de episódios que entrelaçam os motivos e os meios pelos quais a descoberta das riquezas da terra influenciou no clima de cobiça e poder desencadeador daquele movimento.

Assim como Camões n’*Os Lusíadas* (1572), que para cantar as proezas épicas de Vasco da Gama, inspirado pelas ninfas, faz uma volta ao tempo para recuperar a história de Portugal, também Cecília Meireles recompõe poeticamente, desde 1717, os ambientes das minas de ouro e de diamantes e os fatos que transformaram esses tesouros em miséria, sofrimento e solidão: “era preciso iluminar esses caminhos anteriores, seguir o rastro do ouro” (MEIRELES, 1989, p. 23). Os romances I ao XIX trilham o início desse “atroz labirinto de esquecimento e cegueira” (RI, p. 35)³. Desde a chegada dos Bandeirantes até o estabelecimento concreto da exploração das minas e do surgimento da cidade de Ouro Preto, os poemas fazem uma abordagem dos antepassados do ciclo do ouro, que na verdade também era o ciclo da escravidão e da morte, e concedem ao leitor a presentificação de um passado que não está morto, apenas resguardado nas lembranças e que é passível de ambíguas interpretações e agente do destino dramático dos inconfidentes. Mas, no entanto, “ao ser revelado, esse passado não aparece como um mundo outro, maravilhoso e melhor” (STAIGER, 1969, p. 79), mas apenas delineado, sem a devida compreensão da sua totalidade. O “Romance I ou da Revelação do Ouro” destaca a submissão das necessidades humanas básicas à ganância das “fortuitas riquezas” (RI, p. 45) e uma sucessão ambígua de aspectos e modos da narrativa (semântico, imagético, histórico, imaginativo) torna-se cada vez mais diluída em divagações líricas, a partir da participação, intercalada entre as estrofes, de um eu poético alicerçado em sentimentos contraditórios e que traz à luz um incitamento psicológico ou social dos homens e da natureza, como está explícito nos versos:

E, atrás deles, filhos, netos,
seguindo os antepassados,
vêm deixar a sua vida,
caindo nos mesmos laços,
perdidos na mesma sede,

³ As citações do *Romanceiro da Inconfidência* nesta dissertação correspondem à 19ª impressão da Editora Nova Fronteira (1989) e são indicadas com as letras RI e o número da página.

teimosos, desesperados,
 por minas de prata e de ouro
 curtindo destino ingrato,
 entranhando seus nomes
 para a glória e o desbarato,
 quando, dos perigos de hoje,
 outros nasceram, mais altos.
 (RI, p. 46)

O que poderia ser apenas uma amostragem evolutiva dos sertões invadidos e removidos por “homens desgrenhados”, que avançam movidos pela fome insaciável do ouro, é transformado em “recordação”, porque o passado volta ao coração, mas não como coisa morta e acabada. Para Staiger (1969), assim como a distância entre o passado e o presente é abolida no fenômeno da recordação, a poesia lírica funde a realidade objetiva e a realidade subjetiva, o eu e o mundo. Recordar não significa renovar o passado nem trazer de volta as “impressões ópticas” (STAIGER, 1969, p. 55) da memória, mas perceber as dissonâncias do passado numa tentativa de entendimento e relativização da realidade e do tempo implacável, consumidor do homem e dos seus sonhos.

Essa memória, na *Ilíada*, contém o passado que é objeto da narrativa épica, e Homero é aquele que a apresenta como partes de um quadro mostradas em sequência (STAIGER, 1969, p. 95), com uma única disposição de ânimo, sem participar, sem se envolver emocionalmente, formando apenas um registro. Staiger chama esse distanciamento do narrador e o seu modo de observar e de mostrar o passado de o “frente-a-frente” (1969, p.80) e aponta esse fenômeno como sendo a essência da poesia épica.

No canto XXII da *Ilíada*, o poeta narra a morte de Heitor, decorrente do seu duelo com Aquiles e o faz como se presenciasse os fatos, tornando assim sua poesia visual e concreta, dada à minuciosa e objetiva exposição de cenas, pessoas, lugares e objetos. Esta exposição se estabelece pelo emprego de recursos épicos tradicionais, como os versos hexâmetros, as analogias, a alternância de discursos de personagens, a sucessão temporal e, principalmente, as “impressões ópticas”:

Tendo isso dito, arrancou logo a espada de gume cortante,
 que sempre ao lado lhe estava, pesada e de boa feitura.
 E, concentrando-se, um pulo desfere, como águia altaneira,
 que na planície se atira, através de bulções adensados,
 para prear lebre tímida, ou ovelha de lã reluzente:
 como águia, Heitor arremete, a brandir o montante afiado.
 Contra ele Aquiles investe, também, transbordante de cólera;
 diante do peito mantém o brilhante pavês, protegendo-o,
 de primorosa feitura; ondulava-lhe no alto da fronte
 o elmo de quatro saliências, fazendo esvoaçar a plumagem
 de ouro que Hefesto pusera na forte e brilhante cimeira.
 (Canto I, v. 306-316, p. 337)

Os versos acima demonstram que o poeta não participa do acontecimento. O emprego da terceira pessoa e a quantidade de descrições precisas detalhando as características físicas dos objetos (espada pesada e boa feitura, brilhante pavês de primorosa feitura, elmo de quatro saliências) dão conta do controle da manifestação das emoções do sujeito que narra. A sua atenção está voltada para o fato e suas circunstâncias exteriores, que por sua vez são fixadas pelos usos e costumes e regidas pela necessidade (HEGEL, 1997), fazendo com que a exposição se converta em cenas visíveis, que, ao serem contempladas, se fixem apenas nos objetos e na plasticidade destes. O narrador não externa suas impressões, não interpreta o que narra e tão pouco analisa as possibilidades irrealizadas desse acontecimento. O ritmo regular, o uso de uma sintaxe lógica com predomínio dos verbos de ação, o exagero nos adjetivos e uma linguagem de tradição oral têm relação direta com a posição de distanciamento do sujeito com o mundo mostrado, pois equivalem à inalterabilidade de ânimo e de humor desse sujeito numa apresentação em que apenas o objeto é mutável. O registro de um objeto e sua natureza ou de um fato e seu desenrolar ocorre como se estivessem “em frente” a um determinado ponto de observação e são detectados pelo ponto de vista estático do narrador. Isso caracteriza uma figuração mimética à narrativa épica, cuja linguagem torna-se suficiente em si mesma pela clareza e por não focar o homem em sua existência contraditória, o que demonstra a impassibilidade desse narrador.

No *Romanceiro da Inconfidência*, a apresentação dos fatos não é feita com a pena da objetividade épica. O afastamento do eu lírico-narrador em relação à Inconfidência Mineira não cria um “frente-a-frente” objetivo, não expõe um passado estagnado, nítido e iluminado. Quando esse passado é revelado no presente, essa distância essencial permite uma abrangência e uma percepção dos seus sentidos e significados, porque provém de circunstâncias em que o sujeito não está subordinado ao objeto, mas “é penetrado por ele” (VISCHER *apud* STAIGER, 1969, p. 58). Veja-se o que diz Alfredo Bosi sobre o *Romanceiro da Inconfidência*: “Não me parece que essa redução do intervalo histórico, que medeia entre a recordadora e o mundo evocado, tenha alterado aquela sua perplexidade em face do desaparecimento dos homens no sumidouro do passado.” (2003, p. 139). Assim, ao “expor” a Inconfidência Mineira pelo prisma emotivo e reflexivo de um passado fantasmagórico e cheio de remorso e culpa, a experiência subjetiva do eu poético alcança acentuada diferenciação da narrativa homérica e dilata a perene presença de acontecimentos inscritos em insígnias nas recordações do povo em Minas Gerais. Tamanha é a riqueza de motivos e sugestões trazidos por essas recordações que, por fim, geram uma multiplicidade de

perspectivas e manifestações afetivas no leitor, que se emociona e se identifica com o que está revelado nos versos, ao invés de apenas admirar a plasticidade da narrativa. Enquanto Homero converte estados de alma em fatos visíveis, ao descrever as ações e suas respectivas circunstâncias exteriores, por meio das três chaves épicas – *quando*, *onde* e *quem* (STAIGER, 1969, p. 46), Cecília Meireles toma o caminho inverso. O seu potencial lírico consegue expressar o concreto como parte do sujeito, por meio do sentimento, da intuição e da contemplação interna (Hegel, 1997).

Nos versos do “Romance II ou do ouro incansável”, o registro do passado não é estático, mas marcado pela recordação e pela revelação de um tempo interior. O adjetivo “incansável”, além de personificar o metal, pressupõe continuidade, esforço: as minas não podem parar porque a ganância dos homens não tem descanso. O caráter narrativo e descritivo, dado pelo uso da terceira pessoa, e a simetria formal das oito sextilhas de sete sílabas estão envolvidos com o clima de subjetividade, fazendo com que as divagações do eu lírico passem a configurar uma recordação. O nível semântico do romance, nas diferentes modulações subjetivas que cada estrofe assume ao tentar compreender o poder do ouro sobre o homem e o que isso acarreta a ele e à natureza, é valorizado pela carga de significado do vocabulário e das orações coordenadas. São orações que, apesar de serem independentes e conterem ideias de sentido integral, mantêm uma relação de expressividade no contexto em que se encontram. O eu poético segue o rastro do ouro, inspeciona os acontecimentos de tempos mais antigos e expõe os indícios do clima de intolerância e padecimento da época da exploração das minas de ouro em Minas Gerais. As estrofes se desenvolvem no ritmo gradativo dessa exploração. Uma metonímia abre o poema: “Mil bateias”, sobrepujando o ato da extração e menosprezando quem o pratica:

Mil bateias vão rodando
sobre córregos escuros;
a terra vai sendo aberta
por intermináveis sulcos;
infinitas galerias
penetram morros profundos.
(RI, p. 47)

Na segunda e na terceira estrofes, o ouro aparece personificado e autônomo, “ingênuo” e “dócil” ele enfeita vestidos e altares. O vocabulário, concreto em alguns versos das estrofes e abstrato em outros, evidencia um paralelo entre a materialidade e as virtudes humanas:

De seu calmo esconderijo,
o ouro vem, dócil, e ingênuo
torna-se pó, folha, barra,
prestígio, poder, engenho...
É tão claro! – e turva tudo:
honra, amor e pensamento.

Borda flores nos vestidos,
sobe a opulentos altares,
traça palácios e pontes,
eleva os homens audazes,
e acende paixões que alastram
sinistras rivalidades.
(RI, p. 47)

A desordem e a desigualdade sociais estão representadas nas duas estrofes seguintes pela variedade de sujeitos nas orações – “negros”, “uns”, “outros” e “morre-se” (sujeito indeterminado) e pelo clima de desvalorização do ser humano:

Pelos córregos, definham
negros a rodar bateias.
Morre-se de febre e fome
sobre a riqueza da terra:
uns querem metais luzentes,
outros, as redradas pedras.
(RI, p. 47)

A partir da quarta estrofe é possível compreender a grandiosidade dos malefícios e dos conflitos causados pela incansável busca do ouro. O emprego de palavras de significado negativo (“ódio”, “cobiça”, “inveja”, “inferno”, “intrigas”, “enredos”, “culpados”, “sustos”, “cemitérios”, “punhos severos”) dá continuidade ao paralelismo entre concreto e abstrato, mas desta vez para reforçar o lado negativo da situação. No final, a conjunção “mas” intensifica as contradições sobre o que o ouro representa na vida de cada homem. Num desfecho desolado, a conclusão: o ciclo do ouro é fechado com algemas de ferro.

Ladrões e contrabandistas
estão cercando os caminhos;
cada família disputa
privilégios mais antigos;
os impostos vão crescendo
e as cadeias vão subindo.

Por ódio, cobiça, inveja,
vai sendo o inferno traçado.
Os reis querem seus tributos
- mas não se encontram vassalos.
Mil bateias vão rodando,
mil bateias sem cansaço.

Mil galerias desabam;
 mil homens ficam sepultos;
 mil intrigas, mil enredos
 prendem culpados e justos;
 já ninguém dorme tranquilo,
 que a noite é um mundo de sustos.

Descem fantasmas dos morros,
 vêm almas dos cemitérios:
 todos pedem ouro e prata,
 e estendem punhos severos,
 mas vão sendo fabricadas
 muitas algemas de ferro.
 (RI, p. 48)

Essa relação de consequência das ações e reações de quem extrai, de quem tem e de quem ambiciona o ouro, vista no poema, só pode ser engendrada por uma posição bem próxima do eu lírico à matéria, ao contexto e à natureza do que ele fala. A sua recordação descerra imagens altamente subjetivas. O inferno sendo traçado, os homens sepultos e os fantasmas que descem dos morros, por exemplo, provocam sensações visuais cujas simultaneidade e irrealidade desviam a atenção dos fatos e concentram-na no clima formado em volta dos mesmos. A proximidade dessas visões toca o espírito do leitor e permite a ele reelaborar a dura verdade sobre as mazelas provocadas pelo ódio, cobiça e inveja naquele tempo em que o ouro e a prata regiam o destino dos culpados e dos justos. A presença de substância concreta nessas imagens, aliada à imersão do eu lírico num mundo instável e cheio de impressões, cria um quadro impreciso onde o sonho, a desilusão e o sofrimento integram o campo de significação da vida humana, fazendo com que a expressão linguística não se estabeleça sob a pena da lógica e da impassibilidade, mas se revele como forma de experiência, de fragmentos de lembrança e memória, construindo assim um tempo interior sensorial.

Os versos “O passado não abre sua porta/e não pode entender a nossa pena” (RI, p. 42) confirmam que o passado se foi e que já não é mais possível atingi-lo. No entanto, culminam no *Romanceiro da Inconfidência* interrogações que atravessam vários romances, provando que a obra está aberta ao vislumbamento desse passado, sob uma consciência que se situa no presente e que, mesmo atônita e emocionada, participa de tudo sem perder a lucidez crítica. O sujeito poético indaga onde estão os obcecados pelo ouro e pelo poder. Onde estão os que ali amaram e sofreram? Onde estão os espectadores ingênuos da tragédia? Essa tentativa de meditação sobre “coisas eternas e irreduzíveis: ouro, amor, liberdade, traições...” (MEIRELES, 1989, p. 23) se potencializa na captação, por Cecília Meireles, da fórmula do *ubi sunt?* nos dísticos (exceto o último) do “Romance I” anteriormente

mencionado. Em contínuas indagações, o eu lírico interfere na continuidade e na cadência desse poema e busca não apenas o que sucedeu em Minas Gerais na época da conjuração. Busca também o conceito da existência que está resguardado no silêncio e em “invioláveis arquivos” (MEIRELES, 1989, p. 19) de um acontecimento traumático para o povo, numa preocupação constante com as transformações do espaço vivido (*Que é feito de ti, montanha,/ que a face escondes no espaço?*) (RI, p. 44), com a efemeridade das coisas e com a própria finitude humana (*Que é feito de vós, ó sombras/ que o tempo leva de rastros?*) (RI, p. 46).

Augusto Meyer (2009), no ensaio dedicado ao amigo Otto Maria Carpeaux e intitulado “Pergunta sem resposta”, destaca que o *ubi sunt?* é uma chave retórica bastante usada na literatura e faz um levantamento de autores que souberam fazer uso original desse chavão recorrente na poesia medieval: a “evanescência das cousas”. Para ele, “nenhum outro motivo chegou a conquistar a voga dessa fórmula interrogativa tão seca e direta, ameaçadora e cortante em sua brevidade” (2009, p. 40) e cita Villon⁴ como um dos que tiraram do *ubi sunt?* um efeito imprevisto e um encanto impreciso numa poesia vaga e alusiva. A expressão angustiada da pergunta “onde?” é, na visão de Meyer (2009, p.43), “um eco irônico que na verdade não espera resposta alguma” e que indica que o tempo corre indiferente à perplexidade do homem diante do vazio e da solidão. Acompanhando esse pensamento, vê-se que o *Romanceiro da Inconfidência* articula esse sentido de efemeridade do tempo num enfrentamento de fundo merencório e impreciso sobre todas as coisas e pessoas que se foram, fazendo com que o *ubi sunt?* se torne, no presente, uma tentativa de compreensão do homem diante do seu passado.

Na “Fala inicial”, a evocação de paisagens, episódios e imagens compõe a tragédia de Tiradentes no acontecimento da Inconfidência Mineira e introduz questionamentos sem respostas, que chamam a atenção por revelar o drama do homem em sua existência precária, marcada pelo desencontro e pelas perdas. O *ubi sunt?* evidencia a procura de um contorno humano em um passado reduzido a ossos, nomes, letras, poeira, numa síntese poética da vastidão de um mundo em que as pessoas se vão:

Aqui, além, pelo mundo
 ossos, nomes, letras, poeira...
 Onde, os rostos? onde, as almas?
 (RI, p. 36)

⁴ François Villon: um dos principais poetas franceses da Idade Média, famoso pelo verso "*Où sont les neiges d'antan?*" ("Onde estão as neves de antanho?"), que faz parte do poema *Ballade des dames du temps jadis* ("Balada das mulheres dos tempos passados").

Também no “Romance LX ou do caminho da força”, encontra-se um exemplo do *ubi sunt?* em meio a uma narrativa desoladora, que mostra os caminhos da “solidão do destino” de Tiradentes em sua ida para a força. O eu lírico indaga sobre os poderosos que tinham alguma relação com ele, mas se mostraram fracos e ingratos diante dos acontecimentos:

Onde estão os poderosos?
 Eram todos eles fracos?
 Onde estão os protetores?
 Seriam todos ingratos?
 (RI, p. 201)

As indagações acima trazem à mente os versos do “Romance XXXV ou do suspiroso alferes” e a confirmação da dura realidade enfrentada por Tiradentes. Entre repetidos e dolorosos refrões (“*Ah! se eu me apanhasse em Minas...*”), entre incertezas e lamentos sobre o comodismo humano, o eu lírico procura entender se, em Minas, o alferes estaria mais amparado e interroga sobre o paradeiro dos seus amigos. Mas as perguntas do final do poema só vêm comprovar as expectativas de Augusto Meyer (2009) de que a essa procura não cabe resposta. Tudo está resguardado no silêncio, todos os valores humanos estão reduzidos a nada:

Onde estão os teus amigos?
 Quem te ampara? Quem te salva?
 mesmo em Minas? mesmo em Minas?
 (RI, p. 136)

Outra atmosfera em que o *ubi sunt?* representa uma forma de expressão meditativa do eu poético – notada nas estrofes em itálico⁵ – diante de uma circunstância natural da existência transitória e finita das coisas e dos homens pode ser experimentada na leitura da “Fala à comarca do Rio das Mortes”. Nesse poema, as evocações descritivas e imagéticas denotam, com crescente subjetividade, a desolação e as mágoas de Bárbara Eliodora diante do fim das glórias e dos encantos da comarca do Rio das Mortes (atual São João Del Rei): “*Onde, o gado que pascia/ e onde, os campos, e onde, as searas?/Onde, as crespas águas finas,/cheias de antigas palavras?*” (RI, p. 247); “*Onde, as festas?, Onde, os vinhos?/Onde, as temerárias falas?*” (RI, p. 248). E assim, os versos inundados de dúvidas vão assumindo o campo de significação da insegurança do homem, frente à falta de explicações para o

⁵ Quanto às marcas gráficas e as variedades de tipos de impressão existentes no *Romanceiro da Inconfidência*, a própria poeta esclarece na conferência que proferiu no 1º Festival de Ouro Preto, em 1955, que elas servem para distinguir as reflexões e comentários a que o artista se permite, com o objetivo de “conferir ao livro uma simultaneidade e o favorecimento do tema” (MEIRELES, 1989, p. 23). Assim, as intervenções do eu lírico e as de outros comentadores aparecem assinaladas pelo uso do itálico, pelo recuo ou pelo uso de parênteses.

devastador poder do tempo sobre tudo e sobre todos, pois assim como no “Romance XXXV”, o *ubi sunt?* também finaliza esse poema. No entanto, a ausência de respostas encerra uma reflexão sobre a inevitável privação de todas as coisas nesse emaranhado de silêncios, mistérios e buscas. Todos os homens, assim como a cidade, independente do passado, presente ou futuro, estão à mercê do tempo e, com isso, passíveis de todas as consequências dessa transitoriedade, que são o abandono, a solidão, o fim.

*Onde estão seus vastos sonhos,
ó cidade abandonada?
De onde vinham? Para onde iam?
Por onde foi que passaram?*
(RI, p. 251)

Em síntese, percebe-se, no contexto desses poemas, que a voz lírica, cada vez mais individualizante na retomada do *ubi sunt?* mostra que as tentativas de compreender um passado doloroso são feitas a partir da busca do essencial expressivo contido no registro histórico, fixador de determinadas verdades, e complementadas numa invenção poética que “anima essas verdades de uma força emocional” (MEIRELES, 1989, p. 21). Essa relativização entre as visões retrospectivas das coisas e dos acontecimentos (historiografia) e a poesia num romanceiro sobre os que não estão mais aqui faz com que ele seja, no conjunto, um *ubi sunt?* ampliado, distanciando-se cada vez mais do padrão homérico quanto à questão dos modos de apresentação de um passado histórico e longínquo. A poeta religa o passado ao presente quando busca respostas, quando quer entender as circunstâncias do fato; ela interioriza a Inconfidência Mineira e tenta decifrar a dor da ausência por meio dessa “melancólica pergunta retórica de significação metafísica” (CARPEAUX, 1999, p. 482), enquanto Homero faz registros objetivos e imparciais sobre determinadas cenas da guerra de Troia.

Outra explicação para essa diferenciação entre os modos de rememoração do passado existente no *Romanceiro da Inconfidência* e na *Ilíada* está no modo como Homero narra o passado heroico do seu povo. Toda a *Ilíada* é um canto de glorificação aos heróis e aos seus feitos, em que a memorização se faz à luz de uma linguagem eloquente, que prima pelo esclarecimento minucioso e rico em detalhes das coisas consideradas como bens incalculáveis: armas, terras, mobiliários, guerras, armaduras, homens, entre outros. O poeta grego, nessa recuperação do passado, detém-se, observa, divaga e suas narrações não conseguem furtar-se à sucessão do tempo (STAIGER, 1969, p. 91), mostra tudo como partes de um quadro, cujo princípio de composição é a adição (STAIGER, 1969, p. 95).

A *Iliada* é uma narrativa desencadeada a partir do embate entre Agamenon (troiano) e Aquiles (grego), acontecido no décimo ano da guerra de Troia. Seus versos descrevem as virtudes mais nobres do herói, entre elas a honra e a coragem, num mundo sem separação entre a vontade e o sentimento. Mundo cuja totalidade era, de acordo com Lukács (2000), homogênea, harmoniosa e incorporadora do homem com a arte, num tempo de certezas, de equilíbrio, em que não se faziam perguntas e em que o eu empírico vivia em consonância com o palpável e o eterno. Os acontecimentos descritos se relacionam principalmente à morte de Pátroclo (chefe dos Mirmidões e amigo de Aquiles) por Heitor (príncipe troiano), à ira de Aquiles em combates sangrentos entre os dois povos e à coroação da sua vingança, quando mata Heitor, acorrenta-o e arrasta-o em volta da cidade. Todos os 24 cantos da narrativa realçam as façanhas dos deuses e das personagens dessa guerra, mas merecem destaque o Canto V (Diomedes, auxiliado pela deusa Minerva, luta com Pândaro, Eneias, Vênus e Marte), o Canto X (apoiados por Minerva, Diomedes e Odisseu aceitam a missão de espionarem e atacarem o acampamento troiano) e o Canto XX (numa batalha em que até os deuses são convocados, Aquiles, furioso, mata muitos guerreiros, entre eles Polidoro, filho de Príamo), dos quais se recortam as seguintes passagens:

A Polidoro divino o Pelida atacou com a lança.
 Filho de Príamo era ele; o monarca, até então, se negara
 em consentir que ingressasse na pugna, por ser o mais moço
 e o filho seu mais amado; ninguém na carreira o vencia.
 Por pueril petulância, confiado nos pés muito rápidos,
 entre os da frente corria, até vir a perder a existência.
 Em pleno dorso, ao passar, atirou-lhe o Pelida veloce
 a hasta, que foi encravar-se onde as áureas fivelas do cinto
 se superpõem, formando, desta arte, uma dupla couraça.
 A arma o atravessa, indo a ponta sair-lhe na altura do umbigo.
 Geme o mancebo, ajoelhando-se; nuvem de trevas o envolve,
 enquanto as quentes entranhas procura deter na ferida.
 (Canto XX, v.407-418, p.315)

Pôs-se a falar, novamente, Diomedes, de voz atroante:
 “Se decidis que seja eu que hei de a escolha fazer do meu sócio,
 como é possível que venha do divo Odisseu a esquecer-me,
 cuja coragem, nos grandes perigos, e o espírito ardente,
 sempre se afirmam, o herói, distinguido por Palas Atena?
 Tendo-o por meu companheiro, até mesmo das chamas ardentes
 retornaremos ilesos, por ser mais que todos astuto”.
 Disse-lhe o divo e solerte Odisseu o seguinte, em resposta:
 “Não me elogies, Tidida, demais, nem de mim façás pouco,
 pois te diriges aos chefes argivos, que assaz me conhecem.
 Vamos! A Noite já vai adiantada; aproxima-se a Aurora;
 os astros acham-se muito avançados, e mais de dois terços
 já transcorreram da Noite; somente nos resta uma parte”.
 Ambos, depois de falar, envergaram as armas terríveis.
 (Canto X, v.241-253, p.174)

A coragem, virtude desencadeante das ações das personagens nos excertos acima, mostra que a poesia épica apresenta o ato humano condicionado e realizado pelo concurso das circunstâncias e, em geral, esse ato é motivado não pela vontade moral e livre, mas pelo destino individual e coletivo. É notório o encadeamento regular dos versos hexâmetros e a independência relativa dos pormenores desenvolvidos na narrativa por causa dos inúmeros “versos, cenas, fatos, acontecimentos que, considerando-se a utilidade para o todo, são desnecessários” (STAIGER, 1969, p. 101). A narrativa épica não escolhe o caminho mais rápido para sua exposição, mas interessa-lhe sobremaneira oferecer ao leitor a oportunidade de admirar com curiosidade e detalhamento o que o narrador rememora.

Numa formação inversa, a narrativa cecilianiana, dotada de uma sensibilidade poética e respaldada pelo olhar de um eu lírico sempre voltado para o mundo interior e para o que é intransponível aos argumentos grandiosos e práticos da poesia épica, consegue, no plano das emoções e dos mais altos sentimentos humanos, enredar no *Romanceiro da Inconfidência* os fundamentos do gênero lírico. A poeta fala de coisas inerentes à condição existencial de todos os homens em busca de respostas para as ambiguidades vitais, e o modo de dizê-las é exatamente o modo como ela as experimenta, como ela as interpreta. Revela-se, então, o olhar para dentro de si mesma, a regeneração do próprio sentimento e o mergulho na própria vida para a criação de um mundo particular com perspectivas e alcances universais. Nessa condição, a poeta se dilui entre o passado e o presente e “recorda” (STAIGER, 1969, p. 59), quer dizer, elide a distância entre sujeito e objeto, e cria o “um-no-outro” lírico: “o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta” (STAIGER, 1969, p. 60). As recordações da Inconfidência Mineira revividas no *Romanceiro da Inconfidência* trazem com elas um aspecto contraditório ao canto de Homero na *Ilíada* e, por conseguinte, aos parâmetros épicos mais clássicos, visto que o passado histórico do Brasil, nesse romanceiro, é cantado de forma ressentida e indignada, pois nunca foi um passado de glórias e vitórias. Apesar de ser uma das datas mais lembradas no Brasil e motivo de vários estudos e pesquisas atualmente, o movimento mineiro ficou silenciado pela literatura e pela historiografia até meados do século XIX. Com o advento da República, as personagens e os fatos de interesse dos republicanos foram elevados a símbolos nacionais e passaram a ser propagandeados como recursos ideológicos. Esses fatores explicam porque o acontecimento, que na verdade nem chegou a se cumprir, carrega no seu rastro de sofrimento e dor tanto mistério e incompreensão.

A Inconfidência Mineira, no percurso histórico brasileiro, deixou marcas que até hoje continuam indelévels na consciência e no entendimento do povo porque, apesar de não ter

sido deflagrada, suas causas e suas consequências tiveram repercussões trágicas e importantes para a nação como um todo. O tempo era o século XVIII e o palco desses inesquecíveis acontecimentos foi a opulenta capitania de Minas Gerais, o centro econômico do Brasil colonial. A ideologia liberal-burguesa, as ideias novas do Século das Luzes e as notícias de democracias modernas nos Estados Unidos da América e na França corriam o mundo e eram trazidas até aqui pelos filhos de famílias ricas que iam estudar na Europa. A confluência desses aspectos com a situação completamente adversa existente no Brasil ocasionou os primeiros sinais do movimento. O esgotamento das minas de ouro e as medidas fiscais cada vez mais abusivas por parte da Coroa Portuguesa autenticaram o conflito entre governantes e governados nos sertões mineiros, pois a metrópole insistia na extração aurífera e atribuía a diminuição da produção ao extravio e à fraude dos mineradores. Quando a defasagem da produção do ouro (que Portugal estipulou em 500 arrobas anuais) chegou às inacreditáveis 384 arrobas, foi instituída a derrama, que consistia na cobrança despótica e espoliadora dessa diferença pela coroa. O imposto deveria ser pago por meio do confisco dos bens de toda a população (e não só dos mineradores), de acordo com as posses de cada um. Instalou-se um clima de terror e desmandos por parte do governador Luis da Cunha Menezes, e a ocasião gerou motivos de alarme e de revolta no povo. Surgiram manifestações de descontentamento com a administração portuguesa e, entre os descontentes, destacou-se o alferes de cavalaria Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que possuía conhecimentos práticos em medicina e sobre a natureza dos solos, a mineralogia e a hidráulica. Seus argumentos consistiam em confrontar a pobreza e o sofrimento do povo com a fertilidade e a riqueza da terra. Dizia que a sua intenção não era se levantar contra a Coroa, mas devolver a terra aos seus verdadeiros donos (HOLANDA, 1985)⁶. Tiradentes assumiu a tarefa de disseminar os ideais do movimento ao povo indignado pela situação de exploração e despotismo do governo português. Aliou-se ao tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrada, ao Padre Carlos Correa de Toledo e Melo, aos poetas árcades Tomás Antonio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, ao Padre Rolin e ao Cônego Luis Vieira da Silva, entre outros. Programaram o levante para a época da derrama, escolheram a bandeira e suas armas, enquanto o alferes continuava a missão de propagar as ideias e aliciar adeptos para a difícil tarefa. A notícia da revolta chegou aos ouvidos do Coronel Silvério dos Reis, que, em troca de perdão de grandes somas ao erário da Fazenda Real, denunciou os planos dos inconfidentes ao Visconde de Barbacena, que por sua vez cancelou a derrama e comunicou o fato ao Vice-rei

⁶ Esta síntese sobre a História da Inconfidência Mineira foi feita, basicamente, a partir dos registros historiográficos do autor Sergio Buarque de Holanda.

no Rio de Janeiro. Tiradentes passou a ser seguido e foi preso em 10 de maio de 1788. Foram denunciados não apenas os envolvidos na conjuração, mas todos os que tinham maior ou menor ligação e conhecimento do projeto. Iniciou-se a devassa e depois de três anos foi lavrada a sentença: prisão e degredo para os implicados e, para Tiradentes, que assumiu toda a responsabilidade do movimento, a Rainha Maria I decreta um castigo exemplar: morte natural por enforcamento.

É importante acrescentar a essa síntese que, o modo arbitrário e secreto como foi conduzido o processo da Inconfidência Mineira, de acordo somente com a visão de juízes com prerrogativas absolutas da Coroa, inviabilizou a publicidade e o registro do acontecimento. Oficialmente, constam apenas os julgamentos e a sentença dos réus assinada pela Rainha D. Maria I (RIBEYROLLES⁷ apud PARAENSE, 2001). O assunto só era referido oficialmente como memória da execração dos que ousaram trair os valores monárquicos. A visão, sob a perspectiva do poder, de que os inconfidentes cometeram o crime de lesa-majestade e, portanto, mereciam a abominação e o esquecimento, continuou a ser difundida no Primeiro e no Segundo Reinados (1822 a 1889). O fato de os imperadores Dom Pedro I e D. Pedro II serem descendentes da rainha foi decisivo para que essa situação perdurasse até o século XIX. Com a proximidade da República, os conflitos entre os monarquistas e os republicanos acabaram por valorizar a Inconfidência Mineira como um dos principais movimentos a favor da independência no Brasil. Os republicanos recuperaram o legado dos inconfidentes na formação do novo sistema de governo no Brasil e Tiradentes, visto até então pelo olhar do poder como um exemplo de insubordinação, passou a ser usado pelos idealistas como símbolo da luta pela implantação da república. A sua crença nos ideais nobres da Inconfidência Mineira e o seu martírio em busca desse sonho transformaram-no em um mito, fortalecido pelas versões românticas e nacionalistas de poetas, historiadores e políticos dessa época até o século XX.

No governo de Getúlio Vargas, houve a reafirmação do sentimento nacionalista com o início de um processo de construção da memória e da história representativa do regime republicano. Homenagens póstumas por meio de bustos, estátuas e nomes de escolas públicas foram dedicadas aos heróis nacionais. Foi criado, em Minas Gerais, o Museu da Inconfidência. Em 1954, poucos meses antes da sua trágica morte, o presidente participou das comemorações de 21 de abril, em Ouro Preto, como convidado de honra. Ocasão em que

⁷ Charles Ribeyrolles era republicano e enaltecia a figura de Tiradentes. Autor de *Brasil pitoresco* (1859) – o primeiro relato monográfico acerca da Inconfidência Mineira escrito por um brasileiro.

apresentou-se como um dos que, no presente, davam continuidade às ações heroicas dos inconfidentes a favor da pátria.

O sacrifício de Tiradentes pelo bem da nação alcança reconhecimento também através de atos governamentais, como o de Eurico Gaspar Dutra (no período entre os mandatos de Getúlio Vargas), ao promulgar a “Lei nº 1.266, de 08 de dezembro de 1950. Art. 3º. É feriado nacional o dia 21 de abril, consagrado à glorificação de Tiradentes e seus anseios de independência do país e liberdade individual”. Assim, por corresponder a um modelo coletivamente valorizado, o mártir inconfidente consolida-se de vez como herói da nação.

Importante informar que por determinação do presidente Getúlio Vargas, em 1932, foram exumadas as ossadas de dezenove⁸ inconfidentes degredados na época da Inconfidência Mineira. Os restos mortais estavam na Vila de Cacheu, na Guiné Portuguesa e foram sepultados no Panteão do Museu da Inconfidência, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais.

As atitudes de resgate e resguardo das ideias libertárias e dos atos dos inconfidentes, por parte de Getúlio Vargas, contradizem o panorama populista e autoritário que se descortinou em seu governo (1930-1945). Este comentário não foge do círculo de abordagens desta dissertação ao se comparar a relação traumática entre a ditadura varguista e Cecília Meireles, naquela época jornalista defensora convicta das liberdades individuais.

Redatora intelectual e partidária de uma república democrática, a poeta era adepta da Escola Nova⁹, que tinha como princípios a laicidade, a co-educação e a manutenção de uma escola pública livre dos arbítrios da família e da igreja. Nos 960 artigos que publicou na coluna chamada Página da Educação, no jornal Diário de Notícias, entre 1930 e 1933, defendeu não só o programa liberal da escola moderna, como também combateu ferrenhamente a politicagem, tradução que ela dava para “pedagogia de ministro” (MEIRELES *apud* LAMEGO, 1996, p. 83), e criticou os medalhões do governo, inclusive o modo de agir de Getúlio Vargas, a quem se referia como o “Sr. Ditador”. Descontente com a política e com uma coleção de inimigos, Cecília Meireles passa a escrever sobre folclore para o jornal A Manhã na década de 40 e, em seguida, volta ao Diário de Notícias, ocupando o famoso rodapé de literatura do Suplemento Literário. Encerra sua carreira de jornalista nos anos 60, na Folha.

⁸ Três dos dezenove corpos trazidos da África só puderam ser sepultados no dia 21 de abril de 2011, devido a problemas na identificação do DNA. A cerimônia fez parte das comemorações do “Dia de Tiradentes” em Ouro Preto e contou, inclusive, com a presença da Presidente da República, Sra. Dilma Rousseff.

⁹ Grande movimento educacional, de caráter transformador, cujo programa teórico compreendia novos estudos vinculados à psicologia do comportamento humano (LAMEGO, 1996, p.31).

As perseguições sofridas por Cecília Meireles na Era Vargas começam em 1929, quando ela não consegue a vaga de professora de Literatura Brasileira na Escola Normal, por apresentar no concurso sua tese *O Espírito Vitorioso*, que discutia “sobre a liberdade individual da sociedade e continha o germe ideológico e filosófico da coluna Página da Educação” (LAMEGO, 1996, p. 55). Em 1934, ela e o marido Fernando Correia Dias inauguram, no Pavilhão do Mourisco, no Rio de Janeiro, o Centro Cultural Infantil. Com o pretexto de apreender o volume do clássico americano *As aventuras Tom Sawyer* (Mark Twain), o interventor do Distrito Federal invade a biblioteca em 1937, alegando que o livro seria “material subversivo”. O fechamento do Centro Cultural Infantil repercutiu negativamente não só no Brasil, o *New York Times* denuncia ao mundo o lamentável acontecimento. O pior ainda estava por vir. No ano de 1938, a poeta se candidata ao prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras, concorrendo com 28 candidatos inexpressivos. A decisão da comissão de atribuir o primeiro prêmio a Cecília Meireles causa celeuma na imprensa e entre os críticos. Ela se recusa a discursar na cerimônia de entrega do prêmio, depois de ter seu discurso censurado pelos acadêmicos.

Valéria Lamego, em seu livro *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*, se encarrega de desvendar esta outra face da poeta, que num período entre as guerras mundiais e, no Brasil, de revolução, mostrou sua determinação política no jornalismo, nas lutas educacionais, nas disputas acadêmicas, mas “jamais na poesia” (LAMEGO, 1996).

Esse desvendamento do interesse de Cecília Meireles em defender a liberdade e acreditar que nela está a base formadora da consciência social de um país vem reforçar os seus propósitos na elaboração do *Romanceiro da Inconfidência*. Não é por acaso que a palavra “liberdade” é uma das mais usadas pela poeta nessa obra, que ela chama de “um convite à reflexão” sobre o espetáculo assombroso que envolveu “o sonho dos inconfidentes e que se cumpriu na Proclamação da República, exatamente um século sobre aquelas prisões” (MEIRELES, 1989, p. 25).

Cecília Meireles recupera esse acontecimento, expurga-o dos conceitos pré-fabricados e revela-o com as possibilidades que o próprio acontecimento encerra, tenham essas possibilidades sido realizadas ou não. Isso conduz às teses de Walter Benjamin (1985) “Sobre o conceito de História”, em que o teórico propõe um “estado de exceção permanente” em relação à regularidade evolutiva da história, o que estabeleceria fundamentos de uma história antilinear, descontínua e inacabada, cujo processo de compreensão e reconstituição deveria centrar-se na perspectiva dos vencidos, nas rupturas, nos fragmentos e nas ruínas, sob

um caráter de constante enfrentamento, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1985, p. 224). Entende-se daí que nos escombros e nos sofrimentos acumulados no passado é possível detectar uma concepção crítica em relação à sua verdade e, então, libertá-lo de ser cristalizado numa atmosfera de injustiça e de vergonha. Nesse sentido, é evidente a preocupação de Cecília Meireles em pensar as possibilidades malogradas do acontecimento em Minas Gerais, em elaborar mediações entre a ação histórica dos homens e as experiências que ela desencadeia e em aceitar que, mesmo estando irremediavelmente perdido enquanto tempo, esse passado pode ser transformado ao ser revivido e compreendido à luz dos sentimentos e do pensamento. No *Romanceiro da Inconfidência*, a “Fala inicial” e o “Cenário I” clareiam bem essas proposições, porque ao mesmo tempo em que evocam o passado histórico do Brasil reacendem o significado culposo e ininteligível que ele tem para a nação, ainda nos tempos de agora. No entanto, o “Cenário II” dá a noção desta relação de re-encontro e re-significação de um passado que incorpora as chagas de uma experiência política e social da História do Brasil e cuja correspondência com o presente não é apenas temporal e linear, mas, sobretudo, de tentativa de entendimento das suas ínfimas verdades, pois continua envolto em resíduos de silêncio:

*Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha
sobre a qual se recorta a igreja branca.*

*Eis o cavalo pela verde encosta.
Eis a soleira, o pátio, e a mesma porta.*

*E a direção do olhar. E o espaço antigo
para a forma do gesto e do vestido.*

*E o lugar da esperança. E a fonte. E a sombra.
E a voz que já não fala, e se prolonga.*

*E eis a névoa que chega, envolve as ruas,
move a ilusão de tempos e figuras.*

*- A névoa que se adensa e vai formando
nublados reinos de saudade e pranto.
(RI, p. 213)*

É um poema de seis dísticos, em itálico, construído em torno de apresentações ordenadas e progressivas, que evoluem do concreto para o abstrato. Os dois primeiros dísticos trazem uma coerente e clara exposição de cenas que rememoram circunstâncias físicas e visíveis dos sertões e das cidadezinhas mineiras do início do século XVIII. Há uma acuidade visual intensa. O uso repetido do advérbio “eis” e a formação das frases causam um efeito de

acúmulo de imagens e reiteram a presença desse passado remoto. No entanto, no terceiro dístico a carga material das palavras começa a diminuir e inicia-se um processo de abstração desse ambiente palpável. Ou seja, a passagem de um sistema claro de exposição poética a outro cenário simbólico, que traz em seu conteúdo as marcas indeléveis da Inconfidência Mineira. Nos versos seguintes, as palavras-chave dessa transição – “esperança”, “fonte”, “sombra” e “voz” – se impregnam da mais íntima subjetividade lírica, se convertem em sentimentos representativos do estado de alma e passam a expor um movimento evolutivo de tensões, obscuridades e silêncios não compreendidos. A objetividade e a clareza vão aos poucos se desfazendo e dão lugar a uma “névoa”: isto é, o passado se cala, se torna cada vez mais esgarçado e vai inundando o presente de lembranças e pranto. O poema exprime, por meio da superposição do presente ao passado, um mundo vivido e um mundo a viver, cuja verdade moral e ética não está apenas numa adequação entre o pensamento e o acontecimento, mas também em ruínas soterradas em meio aos escombros de um passado repressor e violento.

Cecília Meireles, ao esboçar em primeiro plano uma temporalidade objetivamente distante que vai aos poucos perdendo a identidade e se transforma num contínuo remoer de culpas pelas injustiças e crimes antes cometidos, mostra o descompasso entre o que foi a Inconfidência Mineira e o que ela representa para o povo brasileiro mesmo depois de mais de dois séculos. A conversão de sentido no encaminhamento dos versos confirma a cristalização da malograda conjuração num tempo vazio e fantasmagórico e pode ser explicado pelas propostas teóricas de Walter Benjamin (1985) de que cabe ao presente, a partir desses “nublados reinos”, resgatar o próprio passado do mutismo e do esquecimento, não apenas guardá-lo e conservá-lo, mas também libertá-lo sem qualquer espécie de julgamento, tornando-o severamente problematizador do que é residual e do que não está dito.

O modo como a poeta lida com esse passado de esquecimento permite uma possível ligação do *Romanceiro da Inconfidência* com o discurso histórico proposto por Benjamin. Todavia, pode-se recorrer às palavras da própria Cecília Meireles para uma tentativa de separação entre história e ficção, pelo menos neste caso. A autora fez questão de frisar, desde a gênese dessa obra até a sua publicação, que se tratava, não de “fixar determinadas verdades que servem à explicação dos fatos” (MEIRELES, 1989, p. 21), mas “animar as verdades (dessa tragédia) de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles” (MEIRELES, 1989, p. 21) e “apontar nessa interminável confiança o que lhe dá eternidade, o que não é somente uma palavra ocasional, local,

circunstancial –, mas uma palavra de violenta seiva” (MEIRELES, 1989, p. 25). A partir do momento em que a autora, por meio de um eu poético, num clima anímico, faz questionamentos, investiga possibilidades e tenta compreender a Inconfidência Mineira pelo viés íntimo e pessoal, perscrutando o sentimento e as cicatrizes das pessoas nela envolvidas, ela toma justamente a direção oposta do discurso historiográfico tradicional, centrado em catalogar e documentar os acontecimentos como fatos isolados. Sua linguagem não está a serviço da comunicação informativa e pragmática, por isso ela muda o sentido da Inconfidência Mineira quando a incorpora ao seu universo, à sua experiência, como algo que lhe pertence ou que lhe diz respeito. Sua proximidade em relação à matéria é tão flagrante que se converte em elemento naturalmente funcional da narrativa, pois exerce uma função significativa e ao mesmo tempo legitimadora.

Esse revisionismo reflexivo acerca dos acontecimentos históricos, que não é novidade na literatura e que Cecília Meireles elabora tão bem no *Romanceiro da Inconfidência*, tem muito a ver com a nova tendência da historiografia moderna, iniciada por volta do ano de 1920, na França.

A *Annales*, corrente renovadora que surge contra a dominação da “escola metódica”, propõe que a história não seja apenas um exercício de erudição que privilegia o acontecimento. Os pensadores dessa Nova História recusam também a hipótese de um tempo cumulativo e linear, marca explícita da historiografia tradicional. Sob a influência das ciências humanas, a história tem sofrido mudanças em suas técnicas e métodos, principalmente quanto à documentação dos eventos e dos fatos, que antes era restrita à dimensão política e agora é voltada para o campo econômico-social e a psicologia coletiva. Ao decidir trabalhar com a história dos homens comuns, sem a desconfiança com os testemunhos e dando notoriedade à “história oral”, ela se torna, então, reveladora do que é permanente nas estruturas das diversas formas de vida social das massas anônimas.

A fuga da objetividade positivista é uma perspectiva recente no contexto da Nova História, contudo, é um fundamento claro e visível na literatura e talvez um tanto conflitante, se for levado em consideração o fato de que a história foi e continua sendo referência e motivação para a literatura. Quem sabe, o primeiro passo nesta discussão seja entender que, na literatura, a história não é tratada apenas como a “obra de grandes homens, como a conjunção de forças coletivas” (FREITAS, 1986, p. 35), que com caráter subjetivo e ideológico age como instrumento de representação sócio-cultural, retratando um povo e uma sociedade numa determinada época. O que quer dizer que, para o poeta, a história não

constitui uma barreira à imaginação. Nas palavras de Cecília Meireles, “a poesia é grito, mas transfigurado”. Esse grito, esse sentimento, essa poesia é, na verdade, a experiência do homem “re-vivida” no plano da expressividade, não só pela focalização das relações entre presente e passado, entre a vivência e a lembrança, mas, também, pelos processos simbólicos e sentimentais que animam a força literária de uma obra e mantêm o equilíbrio entre o que é real e o que ele significa. Peter Burke (1992) acredita que a literatura pode oferecer técnicas que auxiliem a historiografia numa forma que concilie a esfera das estruturas com a dos acontecimentos. Entre essas técnicas está o método de narração regressivo.

No *Romanceiro da Inconfidência*, a referência aos acontecimentos da Inconfidência Mineira não emoldura apenas o quadro da ação, mas interage num espaço lírico em que o passado trágico e sério é substituído por uma significação universalizante, feita por meio do olhar crítico e renovador do presente, demonstrando, assim, que o refluxo do passado no *Romanceiro da Inconfidência* tem uma posição divergente à da história tradicional e à de Homero na *Ilíada*, em que a narração mostra-se não só como modelo de um mundo, uma comunidade ou uma época, mas principalmente como modelo de escrita, cuja postura é a de colocar-se em posição de observação para apresentar um passado absoluto, sem ligação com o tempo do narrador e do leitor. Um passado que é declamado com reverência e sem críticas. A obra cecilianiana expõe as feridas de um passado moldado por tragédias submersas num panorama de ambição, poder e injustiça, abrigado fundamentalmente pela melancolia e pela solidão do homem (que são evidentes nas interferências do eu poético). Um passado assim, cheio de culpas, obscuridades e fragmentações não poderia ser matéria para a poesia épica. Ao meditar sobre as marcas desse passado, Cecília Meireles faz lembrar as palavras de Carlos Drummond de Andrade (1999), no poema “Estampas de Vila Rica”: “Toda história é remorso.”, pois resguarda em seu lirismo, expressivo e imaginário, a consciência inquieta e culposa dos brasileiros em relação a esse lance histórico nacional.

Pode-se ainda, dando vazão ao mesmo sentimento de inquietude, refletir sobre esse passado na leitura do poema “Vila Rica”, de Olavo Bilac (1996):

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
sangram, em laivos de ouro, as minas, que ambição
na torturada entranha abriu da terra nobre:
e cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre,
o último ouro de sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
o crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
feito de um ouro ancião, que o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove.

O poema descreve, com o rigor formal do parnasianismo, um assunto de inspiração nacional, os tempos longínquos da lavra do ouro em Minas Gerais. No entanto, a descrição se norteia pelas consequências dolorosas que essa riqueza deixou para a terra e para o povo, se transformando em recordações, brotadas do fundo da alma e que, por isso, não podem sustentar orgulho algum. Pelo contrário, despertam no eu lírico um sentimento de abandono e tristeza. Ele expõe as impressões sobreviventes daquele tempo de opressão e ruína em versos aprisionados pela desolação. Numa analogia com o corpo, a terra sangra ao ser ferida pela extração do ouro. Depois do súbito enriquecimento e da opulência, as cicatrizes jamais deixarão de emoldurar o passado de Vila Rica. O choro e o declínio se misturam com a glória do ouro, como sugere a expressão “o tempo enegreceu”. Assim, como Cecília Meireles, Bilac não consegue se desligar das “ressonâncias incansáveis” (MEIRELES, 1989, p. 25) daqueles acontecimentos em Minas Gerais, demonstrando com isso a impossibilidade de formulação épica na literatura brasileira.

Esse enfrentamento de situações históricas por parte de autores brasileiros é ponto recorrente desde as primeiras manifestações literárias nacionais. Um olhar mais aguçado sobre esse aspecto da nossa literatura pode revelar o peso que o passado colonial exerceu e continua exercendo no percurso das obras aqui produzidas. Alguns fatores específicos impediram a formação de uma literatura épica de base camoniana no Brasil. Importa, neste instante, refletir sobre algumas dessas obras, o que poderá, ao mesmo tempo, situar e identificar o papel e a importância do *Romanceiro da Inconfidência* neste cenário.

1.1.1 As tentativas épicas da Literatura Brasileira

Percorrendo o sistema literário brasileiro, pode-se constatar que por aqui várias produções poéticas de modelo épico foram empreendidas ao longo do tempo, na tentativa de cantar feitos heroicos e episódios históricos.

No período colonial, a literatura brasileira caracteriza-se pelo cunho histórico e descritivo das obras e fixa na Bahia o primeiro centro literário nacional. Para se pensar em um paradigma literário dessa época, é preciso lembrar que as obras refletem o momento cultural e histórico da colônia e mantêm uma relação íntima com o contexto literário ibérico, pois não há uma cultura nacional, impedida pelo baixo índice de povoamento da terra. As primeiras incursões literárias, as crônicas, trazem como temas principais os costumes indígenas, os escritos sobre a terra descoberta, os aspectos geográficos e as potencialidades econômicas da colônia. A extração do pau brasil, a plantação da cana de açúcar e a descoberta da mineração proporcionam condições financeiras para o povoamento do Brasil e essa literatura de informação dá lugar a escritos que priorizam a formação e as origens da nova terra, numa tentativa de formulação épica.

Iniciando o Barroco, o poema *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, mostra uma nítida inspiração camoniana e a intenção épica está comprovada nas partes específicas de uma epopeia nele contidas. A proposição (cantar os feitos de Jorge d'Albuquerque, donatário da capitania de Pernambuco), a invocação (a Deus), a dedicatória (a Jorge d'Albuquerque), a narração e o epílogo se combinam em 94 oitavas de versos decassílabos. Esses fatores, no entanto, não são suficientes para a constituição de uma matéria épica nesse poema. Entre os principais problemas, dois podem ser citados. O primeiro diz respeito à distância inexistente entre o fato narrado e o poeta. Embora a figura de Proteu seja usada para assumir a narração, isso não configura a retomada de um passado longínquo e acabado. O segundo refere-se à questão do herói. Mesmo sendo natural do Brasil, Jorge d'Albuquerque não atinge a projeção mítica e nem a qualificação épica, uma vez que ele desenvolve a ação guerreira na luta pela independência de Portugal, provando sua “alienação à sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo” (SILVA, 2007, p. 122). Ademais, ocorre, nessa obra, paralelamente ao tema histórico, um relato de fundamento lírico em torno de um episódio amoroso que envolve índios e outro branco colonizador, Garcia Rodrigues.

Para Sergio Buarque de Holanda (1991), o gênero épico ofereceu desde cedo um campo propício à descrição e à exaltação da natureza brasileira por perseguir um ideal coletivo e por não empenhar as preferências pessoais dos autores, que na maioria dos casos eram influenciados pelos padrões clássicos. Muitos deles sentem a necessidade de compor uma epopeia em grande estilo, capaz de representar, para os brasileiros, aquilo que a de Camões representa para todos os portugueses. Assim, “o sentimento e, não menos, o

ressentimento americanos, sem se desatarem ainda dos laços ultramarinos, dão os primeiros passos para se cristalizarem numa espécie de mitologia nacional” (HOLANDA, 1991, p. 81).

Essa circunstância pode explicar o aparecimento de novas manifestações poéticas seguidoras das concepções épicas que surgiram na segunda metade do século XVIII, no período do Arcadismo. Juntam-se a isso a transferência do centro político para o Rio de Janeiro e o crescimento e a melhoria econômica do país, que permitiam a um maior número de brasileiros o acesso ao mundo das letras. A literatura árcade busca a retomada dos modelos clássicos e continua a seguir de perto o padrão camoniano. Surgem vários poemas que narram episódios da história, envolvendo aventuras, guerras, viagens, apresentando um tom de exaltação aos heróis e suas ações. *Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, destacam-se entre essas obras.

O *Uruguai* (1769), com uma temática histórica, a guerra dos portugueses e espanhóis contra as missões jesuíticas do Rio Grande do Sul, chama a atenção por não mitificar o passado e por não lidar com heróis extraordinários. Para José Veríssimo, a falta do recuo do tempo do poeta em relação aos acontecimentos¹⁰, aliada à contemporaneidade das personagens, torna o poema “uma simples narrativa histórica de fatos recentíssimos, despido das roupagens e feições propriamente épicas.” (VERÍSSIMO, 2008, p. 70). Em vez da idealização do passado, o que forma o objetivo central da obra é a exaltação do presente imediato, que sustenta sinais de uma liberdade espiritual e sentimentos liberais e humanos em Basílio da Gama. A sensibilidade do poeta em certas partes supera a objetividade e chama a atenção para esses sinais, que são vistos por muitos críticos literários como a prenúncia do idealismo romântico na literatura brasileira, como pontuou Antonio Candido (2007, p. 135): “Todo o *Uruguai* desprende um sentimento sereno das coisas naturais, humanizando a paisagem, valorizando o trabalho, desprezando o dinheiro, [...] e a própria guerra”.

Em análise sobre essa obra, Holanda (1991, p. 136) assinala que “o tema da guerra missionária, aparentemente pobre, valia, antes de tudo, pelo seu significado simbólico. Simbólico da marcha triunfal da ciência da Era das Luzes e ao mesmo tempo da derrocada da superstição orgulhosa e da sinistra ignorância”. Entretanto, Alfredo Bosi problematiza a vigência da categoria ilustrada por excelência – a razão – no *Uruguai*. Ele cita a ambivalência estrutural do diálogo entre Cacambo e Gomes Freire e identifica a coabitação do poético com o esquema ideológico numa interrogação:

¹⁰ O autor compôs a obra poucos anos depois dos acontecimentos da Guerra dos Sete Povos das Missões (1752-1756).

“Mas, qual é o lugar da Razão? Na força metropolitana, representada pelo herói oficial, que acusa os jesuítas de paternalismo insidioso e traz a franca defesa do paternalismo monárquico por considerar que a escravidão é superior à liberdade no estado selvagem, ou no argumento do *bárbaro*, que pede que se suspenda, o quanto antes, o estado de beligerância imposto às missões, pois estas são *livres*, são *pobres* e são *religiosas*?” (grifos do autor) (BOSI, 2002, p. 93-94).

Esse ponto de vista pode ter ligação com a configuração heroica em o *Uruguai*. Não há no poema a celebração de um herói, pois o poeta não se preocupa tanto em cantar os mortos, e sim em enaltecer os feitos e os homens de seu tempo. O protagonista, Gomes Freire de Andrade, não tem perfil trágico. Para Regina Zilberman, ele não é um herói conforme a norma da epopeia clássica. Ela o distingue como

um agente da pacificação, um intermediário (representa o Marquês de Pombal, mas falta-lhe a estatura mítica que esse *Gênio de Alcides* tem), não comete ações heroicas, muito menos guerreiras, executa ordens, submete os índios, sofre com a sorte deles, não comanda o desenrolar dos acontecimentos (ZILBERMAN, 1995, p. 145).

Ao se distanciar do modelo clássico, o herói oficial d’*O Uruguai*, Gomes Freire de Andrade, não traz ao leitor a admiração e o respeito como é de costume, por isso não se impõe como tal. Isso acontece porque o autor, na verdade, ocupa-se mais em descrever com atenção os índios e apresentá-los como raça espoliada pelos europeus e dominada pelos jesuítas. Os índios são realçados sob o ponto de vista brasileiro e emergem para o primeiro plano do poema pela sua superioridade moral, como “as únicas criaturas dignas de falar em Natureza e em Liberdade” (BOSI, 1994, p. 67). Esse heroísmo indígena não causa desequilíbrio ao poema, antes lhe imprime um certo lirismo, uma vez que a idealização e a valorização literária dedicadas aos índios expressam sentimento e emoção com naturalidade, deslocando para eles a simpatia e a identificação do leitor.

A amplitude e o contorno dados por Basílio da Gama aos perfis de Cacambo e Cepé, ao episódio da morte de Lindoia e à tentativa de extermínio desses nativos por parte dos portugueses, por exemplo, fogem do modelo camoniano tanto na esfera estética – cantos sem divisão de estrofes e versos decassílabos brancos, não rimados –, quanto na capacidade de “dulcificar até mesmo as passagens de inspiração mais decididamente heroica” (RONCARI, 1995, p. 219). Em versos elaborados com vivacidade, harmonia e cadência ternamente melódica, os elementos épicos perdem a função de edificar os homens, tornam-se adornos de uma poesia que apreende o mundo sensível na interpretação do conflito entre o sentimento e a razão, entre o civilizado e o índio.

Assim, o fato de não seguir com rigidez as regras formais do poema heroico, como é comum em obras dessa época, somado à falta do recuo do tempo e à configuração atípica do herói, fortalece a descaracterização dessa obra como épica, mas, contudo, não impede o reconhecimento da modificação sofrida na literatura brasileira com a apresentação do índio como fonte inspiradora de poesia e não o bárbaro antropófago dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Outra tentativa épica flagrante do século XVIII é o *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, poeta que é considerado por Antonio Candido como um “caso interessante de tradição inserida em ideias modernas e de ideias modernas vincadas pela tradição” (2007, p. 188). Poema extremamente fiel aos módulos clássicos, o *Caramuru* compõe-se de 834 estrofes divididas em dez cantos, apresenta as cinco partes tradicionais da epopeia (proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo) e um enredo histórico. O herói é o aventureiro português Diogo Álvares Coelho. Ele passa a ser venerado pelos índios e chamado de Caramuru (filho do trovão) depois de disparar uma arma de fogo contra eles, que não conheciam a pólvora, e com isso alcança simultaneamente as dimensões histórica e mítica. Por ser uma elaboração e uma atribuição cultural indígena, é legítima a qualificação heroica de Diogo, ainda que ele tenha assumido o papel de mediador nas relações do colonizador com os nativos. O mesmo não se pode dizer, no entanto, com relação à questão da brasilidade. O crítico e professor Anazildo Vasconcelos da Silva argumenta que esse herói integra o colonizador como ser histórico e o colonizado como ser mítico, mas que “a visão incorporada ao fio narrativo do poema impõe a ótica cultural do colonizador e a consequente alienação da brasilidade, pondo em risco a natureza épica do herói e do relato.” (DA SILVA, 2007, p. 88). Além disso, a “proposição de um herói ‘virtuoso’, a busca do equilíbrio entre a razão e a emoção, o realismo descritivo, e de um modo geral, o tratamento das preocupações filosóficas, científicas, políticas e morais, próprias do período” (DA SILVA, 2007, p. 89), são outros fatores que desvinculam o *Caramuru* da tendência clássica e fazem dele uma expressão artística do final do século XVIII.

A tomada do índio como motivo literário, o americanismo e a presença de aspectos nacionalistas marcam as obras desse período e refletem as tendências para o século XIX na literatura brasileira. No Romantismo, de onde se observa um homem cujo “individualismo rompe de certo modo a ideia de integração, de entrosamento – quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século XVIII” (CANDIDO, 2007, p. 342), alguns autores brasileiros concentram seus esforços poéticos nos

temas relacionados ao círculo sócio-histórico, almejando um ângulo nativista. Há um grande empenho dos escritores no sentido de construção de uma epopeia brasileira que dê conta da nossa identidade, seja de cunho religioso (*Anchieta*, de Fagundes Varela), seja de cunho estritamente patriótico (*A independência do Brasil*, de Teixeira e Sousa), seja indianista (*A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães; *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias).

De autoria do poeta Gonçalves Dias, *I-Juca Pirama* (1851), a “mais popular, influente e consagrada expressão do veio indianista da poesia brasileira” (FRANCHETTI, 2007, p. 73), destaca-se entre as composições de caráter épico do Romantismo no Brasil. Poema narrativo, iniciado *in medias res*, dividido em dez cantos e marcado pela multiplicidade de metros, ritmos e formas estróficas, está centrado no heroísmo guerreiro e na devoção filial. Esse poema, com maior liberdade e sem recorrer às formas tradicionais, não apresenta um tema realmente histórico, mas o fim de uma linhagem e a dispersão ou desgraça de uma nação indígena, num combate imaginário entre Timbiras e Tupis. O herói anônimo, “vazio de história” (FRANCHETTI, 2007, p. 64), mas “rico de sentido simbólico” (CANDIDO, 2007, p. 404), é designado pelo nome da tribo (tupi) e não tem continuidade, senão como lembrança de heroísmo. Sua grandeza está na inteireza do amor e da devoção dedicados ao pai, que por sua vez se revela incapaz de compreender a abnegação do filho. A densidade dramática causada pela diferença de propósitos e de valores das personagens é amplificada pela voz épica que se desloca rapidamente entre a descrição objetiva e a descrição dos movimentos interiores da imaginação e do sentimento.

Há uma negação da configuração heroica clássica em *I-Juca Pirama*. Gonçalves Dias cria um herói que hesita diante da maldição dramática do pai e, por isso, não é condizente com os heróis épicos de valentia inabalável. A personagem do prisioneiro representa o índio integrado na tribo, nos costumes, marcado por um sentimento de honra que, na revisão de valores operada pelos autores românticos, era uma característica muito valorizada. Na percepção de Antonio Candido (2007), essa junção de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada, resulta numa convenção poética nova, que aparece como construção lírica e heroica. A recriação poética do índio, em *I-Juca Pirama*, é desenvolvida com situações cuja análise psicológica depreende alternativas de pasmo e exaltação. Além disso, a criatividade e a musicalidade dos versos aliadas à afetividade, ao choque entre os sentimentos e ao jogo das expectativas e dos julgamentos tornam a obra “uma experiência essencialmente romântica de poesia em movimento” (CANDIDO, 2007, p. 407).

Isso significa dizer que o principal motivo que coloca *I-Juca Pirama* no rol das obras que não vingaram a primazia épica é a presença de um sentimentalismo romântico perpassado pela subjetividade espontânea do poeta, configurando, assim, uma composição epilírica.

No Modernismo, a primeira geração traz o auge do nacionalismo, que se divide em duas vertentes, a do nacionalismo crítico e consciente e a vertente do ufanismo verde-amarelo. Alguns poetas, antes de se afastarem dessas tendências, publicam obras que tratam do indianismo, da exposição plástica do país e da preocupação com a identidade nacional. O poeta Cassiano Ricardo publica um longo poema de caráter épico e narrativo, o *Martim Cererê* (1928). Os bandeirantes, representantes da expansão territorial do Brasil, conquistam a qualificação heroica por aparecerem inicialmente como agentes do maravilhoso. São os gigantes de botas de seteléguas que têm suas ações integradas ao real histórico. No entanto, é possível notar que há, nesse símbolo da nacionalidade, a nítida supressão da imagem de homens rudes e violentos em relação a esses desbravadores dos sertões, visto que o autor enfatiza um Brasil harmonioso e omite os conflitos e as resistências presentes na busca de uma pretensa democracia racial, fundando para isso o “mito das três raças” pela presença indígena, europeia e africana na formação étnica do povo brasileiro.

O caráter profundamente heterogêneo do Modernismo em relação à modernização da cultura brasileira e à sistematização da ideia de identidade nacional faz com que muitos autores encontrem na dinâmica histórica uma nova maneira de enxergar o país e de elaborar a matéria épica por meio da superposição na expressão subjetiva do eu lírico e do narrador, respectivamente. Um exemplo disso é o poeta Jorge de Lima, criador de *Invenção de Orfeu* (1952), um poema longo que reúne vários modelos épicos, num processo de intertextualidade com os poetas Virgílio, Dante e Camões, além da Bíblia. Nos dez cantos de métricas irregulares e linguagem marcada pela erudição e pela complexidade, entrelaça poesia e mito para cantar “o roteiro do homem em busca de uma plenitude sensível e espiritual” (BOSI, 1994, p. 456). Inova ao mostrar, nessa narrativa de tom lírico, o poeta como herói, cuja identidade se configura na conjunção de todos os seres. Assim como as demais, essa obra, apesar da opção temática e da complexidade formal, mescla elementos épicos e líricos.

Esta pequena retrospectiva em busca de mostrar as principais produções literárias de inspiração épica na literatura brasileira ainda deixa de fora nomes importantes, tanto da literatura árcade e romântica como da moderna e contemporânea, como Claudio Manuel da Costa (*Vila Rica*), Gonçalves Dias (*Os Timbiras*), Sousândrade (*Guesa*), Raul Bopp (*Cobra Norato*), Gerardo de Mello Mourão (*Invenção do mar*) e Marcus Accioly (*Latinoamérica*).

Entretanto, o levantamento serve para demonstrar o interesse e a procura dos autores pela forma e pela matéria épica no cenário literário nacional e, principalmente, tentar entender os motivos que impediram – e impedem até hoje – que essas composições se realizem fundamentalmente dentro do gênero épico. Neste caso, pode-se afirmar que a transformação dos gêneros, ou a morte do épico como preferem muitos teóricos, não é a principal responsável por essa situação. Algumas obras não chegam a apresentar a centralização do assunto sobre as glórias e as grandezas de um passado longínquo, outras não trazem ações que foram realizadas em prol da nacionalidade brasileira e muitas delas expressam um sentimento de nacionalidade não formado plenamente ainda. Além disso, a categorização heroica das personagens não se sustenta em muitas obras pelo fato de que os heróis não são brasileiros ou não sofrem a recriação do mito popular porque começam a existir na consciência nacional depois da criação poética e não antes, como é comum nas epopeias. Um dado, porém, chama mais a atenção nesta discussão sobre as possibilidades de formulações épicas na literatura brasileira: as histórias tomadas como temas nessas produções são, na maioria das vezes, construídas com violência, sofrimento e sangue, o que, por conseguinte, gera outro elemento difícil de ser absorvido pelo épico, o ponto de vista do narrador marcado pela subjetividade e pelo pensamento. Em resumo, pode-se dizer que o passado histórico brasileiro conta a história de uma terra que foi colonizada, subjugada, à custa de desmandos, injustiças e humilhações por parte dos colonizadores. Esse fator pode explicar uma tradição de tentativas épicas fracassadas na literatura brasileira e, ao mesmo tempo, esclarece uma legítima filiação do *Romanceiro da Inconfidência* no cenário literário nacional em relação às obras híbridas, ou epilíricas.

A expressão lírica ceciliana também se faz notar na configuração dada às personagens desse romanceiro, especialmente ao alferes Tiradentes, cuja abordagem é o motivo do próximo tópico deste capítulo.

1.2 – O herói é apenas humano

Ao tecer sua obra com partes simultaneamente independentes, Cecília Meireles optou por dividi-la em cinco eixos.

O primeiro, referente à “Fala inicial”, ao “Cenário I” e aos Romances I ao XIX, reconstitui todo o clima de transitoriedade das coisas materiais, do tempo e do poder que antecedeu a Inconfidência Mineira, desde o início do século, nos ciclos do ouro e do diamante e traz o contratador Fernandes, Chica da Silva e Chico-Rei como personagens destacadas. No segundo eixo, o “Cenário II”, a “Fala à antiga Vila Rica” e os Romances XX ao XLVII compreendem o ciclo da Liberdade e evocam a conjuração propriamente dita (sua trama, seus idealizadores, sua bandeira, os sonhos do grupo e o seu propagador, as traições). A participação dos poetas árcades e a arbitrariedade das sentenças, dos julgamentos e das condenações são o mote do terceiro eixo, composto pela “Fala aos pusilânimes” e pelos Romances XLVIII ao LXIV. O “Cenário III”, a “Imaginária serenata”, a “Fala à comarca do Rio das Mortes” e os Romances LXV ao LXXX revelam, no quarto eixo, o destino dos inconfidentes e outros envolvidos diante da ação implacável do tempo. Por fim, a quinta parte, “Retrato de Marília em Antonio Dias”, “Cenário IV”, Romances LXXXI ao LXXXV e a “Fala aos inconfidentes mortos”, destaca o amor de Marília por Dirceu, a demência da rainha Maria I e a tentativa de resgate do tempo. Assim, Cecília Meireles fixa um ciclo histórico, uma composição, um ritmo e um vulto heroico condizente com o tom de cada um desses eixos. Mas, paradoxalmente, não imprimiu a esses vultos um perfil épico.

Certo é que, entre os abundantes estudos sobre o *Romanceiro da Inconfidência*, prevalece a ideia de que a poeta elegeu para seu protagonista a figura do alferes Tiradentes. Isto não é de todo um equívoco se visto pelo prisma da História oficial, que o considera como “o espírito propulsor da conjuração” (HOLANDA, 1985, p. 399) e sobre quem recaiu a expiação e a responsabilidade advindas desse movimento.

No momento em que é tomada pela construção ficcional de Cecília Meireles, essa personagem atrai para si uma série de relações simbólicas que possibilita compreendê-la como o núcleo do movimento primordial da concepção de uma identidade nacional brasileira, e não da fundação de um mundo. Singulariza-se na imagem do alferes e na lembrança da sua dramática trajetória toda a comoção e toda a perplexidade experimentadas pelos habitantes de uma região em uma determinada época, estabelecendo, de modo contundente, as relações de opressão no modo paradoxal pelo qual o débil herói se faz presente na História do Brasil.

Tiradentes é apresentado ao leitor no “Romance XXVII ou do animoso alferes”. Cecília Meireles dedica a ele o mais longo poema do seu romanceiro; 170 versos pentassílabos o situam numa atmosfera sonhadora e idealista. Também se pode perceber a íntima relação entre a personagem e o ambiente. O romance traz inúmeras circunstâncias em

que o alferes¹¹ adquire uma aura positiva, a começar pelo adjetivo “animoso”. O seu envolvimento natural com a comunidade nos afazeres de tirar dentes, curar feridas, manipular ervas ou de transportar cargas – a sua profissão – reforçam o traço da condição humilde da sua classe social:

- ele, o curandeiro
de chagas e febres,
o hábil Tiradentes.
[...]
que por toda parte
o povo o conhece.
Adeuses e adeuses,
sinceros e alegres;
[...]
a mover os rios,
a botar moinhos
e barcos a frete,
[...]
(Por todos trabalha,
a todos promete
sossego e ventura
o animoso Alferes.)
(RI, p. 114-115)

Esse perfil generalizado vai sendo entremeado de pensamentos para desvelar outras características atribuídas ao alferes, como, por exemplo, o de sonhador. Um homem totalmente entregue às suas convicções, mesmo que fossem consideradas ilusórias; um homem que não se adapta ao seu mundo:

Se fossem como ele,
a alto sonho entregue!)
[...]
Discute. Reflete.
Brinda aos novos tempos!
[...]
(Mas que voz estranha
para a frente o impele?)
Cavalga nas nuvens.
(RI, p. 116)

Mais uma faceta é descoberta. Os traços singulares que determinam o ingênuo sonhador ganham marcas contraditórias e introduzem um matiz de instabilidade; o seu ardor revolucionário cega-o para os perigos. Ele não teme falar mal do governo e dar vivas à República. Não é levado a sério, muitos o consideram irresponsável e louco:

é o talpídeo, o louco.
(RI, p. 116)

¹¹ Palavra de origem árabe: *al-fars*, significa cavaleiro.

Continuando, o eu lírico vai deixando pistas do lúgubre futuro que espera a personagem. O homem popular, que sonhava libertar a terra, é vítima da traição e da solidão. Alguns companheiros temeram sua indiscrição, outros tiveram medo, muitos o denunciaram:

Deus, no céu, revolto,
seu destino escreve.
Embaixo, na terra,
ninguém o protege:
[...]
(E um negro demônio
seus passos conhece:
fareja-lhe o sonho
e em sombra persegue
o audaz, o valente,
o animoso Alferes.)
[...]
que há sombras que o espreitam,
que há sombras que o seguem...
(RI, p. 119)

Mas a reação do alferes diante de todas as adversidades mostra a todos, amigos e inimigos, outra peculiaridade no caráter tão discutível desse ser humano. Sua conduta firme em aceitar as acusações e não trair os companheiros selou sua tragédia. Tiradentes parece cumprir o que já lhe estava predeterminado. Um homem despido de tudo tem sua insignificância reforçada pela traição dos companheiros. Estes são ainda mais valorizados ao serem por ele inocentados:

Por outros padece.
Agarra-se ao vento...
[...]
Toledo? Gonzaga?
Alceus e Glaucetes?
- Nenhum companheiro
seu lábio revele.
(RI, p. 117)

Cecília Meireles não hesita em revelar todas as mazelas, todas as dificuldades, todas as humilhações desse herói; nem ao menos sua derrota diante das resistências do mundo. A penúltima estrofe revela o inevitável, que não deixa de ser misterioso:

Falas sem sentido
acaso repete,
- pois sente, pois sabe
que já se acha entregue.

Perguntas, masmorras,
sentença... Recebe
tudo além do mundo...
(RI, p. 119)

Nota-se que o tom vago empregado no último verso destoa da constatação contida nas palavras enfáticas precedentes; elas encerram o processo oficial, obscuro e injusto, relativo às prisões e ao julgamento dos inconfidentes. O que existe além do mundo? A farsa, a traição, a pusilanimidade? O que pode significar o tudo nesse infinito? A pergunta não fica sem resposta. Numa volta ao início do poema, o eu lírico recupera a imagem de Tiradentes e redime-o de uma postura alienada, idealista, ignorante e/ou ridícula. O adjetivo afetivo “animoso”, reproduzido insistentemente pelo eu lírico, ganha uma feição triste e melancólica e transforma a situação trágica em uma dissonância irônica e ao mesmo tempo mítica; legitimando-o como operador da transgressão aos valores impostos pelos poderosos:

E em sonho agradece,
o audaz, o valente,
o animoso Alferes.
(RI, p. 119)

Esse é um dos romances que desperta um interesse especial pelo modo de caracterização e de apresentação dos heróis modernos em comparação aos heróis gregos, pois o indivíduo, na atualidade da cultura moderna, sob o prisma histórico, social e moral, tem mostrado um perfil indefinido de si mesmo, uma vez que apresenta anseios e fracassos, valores e conflitos destoantes do referencial grego antigo. Muitos questionamentos, por parte da crítica literária, têm buscado esclarecer a dimensão heroica que se ajusta aos moldes do homem moderno, cada vez mais autônomo e individualizado em relação à sociedade em que vive.

Um dos estudos destacados sobre esse assunto é do crítico inglês Ian Watt. Em *Mitos do individualismo moderno* (1997), ele analisa a reconstituição do processo de mitificação das personagens Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe para esclarecer o fenômeno do individualismo moderno. Próprio da cultura ocidental, tal fenômeno surgiu com a institucionalização da fé cristã, da razão iluminista, do pensamento burguês e é confirmado pela expansão do capitalismo. Essas condições favoreceram o interesse dos autores pela vida cotidiana das pessoas comuns e a valorização do indivíduo como algo digno da literatura séria. Por se tratar de um termo recente, surgido em meados do século XIX, Watt faz uma observação quanto ao conceito da palavra “individualismo”. Diferente do sentido de individualistas como egocêntricos, singulares ou independentes com relação às opiniões e aos hábitos vigentes, que, aliás, sempre houve em todas as sociedades, neste caso, o conceito envolve algo mais que isso:

Pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo ‘tradição’ – uma força que é sempre social, não individual. (WATT, 1990, p.55)

Por meio de uma viagem pela história da formação do indivíduo, o crítico literário mostra que há, na modernidade, uma desvinculação da vida corporativa e comunitária própria da Idade Média e, por conseguinte, uma busca de respostas sobre o papel e o lugar do homem no mundo. Para Watt, essa “reorientação individualista e inovadora” se reflete nas características formais do romance, que diante da nova identidade autônoma do indivíduo, passa a desenvolver personagens não mais tipificadas, como na tradição grega. O mito¹², cuja renovação através dos tempos se confirma no Romantismo, encarna positivamente os valores do individualismo e passa a representar as concepções sociais, éticas e psicológicas das civilizações e por “dar respostas às questões mais ou menos factuais ou racionais” (WATT, 1997, p. 228). Assim, as inúmeras maneiras de individualismo (econômico, moral, religioso e ideológico) são reveladoras dos problemas que atormentam a sociedade moderna: solidão, angústia, indecisão. Ian Watt admite que os heróis definidos por ele como mitos de individualismo podem ser pensados como representação das “origens e transformações” não apenas de uma atitude individual, mas de uma nova sociedade, pois “não são vencedores, são fracassos emblemáticos que alimentam os ideais indefinidos do homem moderno” (WATT, 1997, p. 233), nunca pensam em glória ou honra e não se destacam por padrões de virtude, religião, mérito e bondade. “Esses padrões representam o plano moral em que se situam as obras e segundo o qual esses heróis devem ser julgados: a escala ética foi tão interiorizada e democratizada que, ao contrário do que ocorre na epopeia, é relevante para a vida e a atuação de pessoas comuns” (WATT, 1990, p. 71).

Essa avaliação de Ian Watt demonstra a relação geral entre a visão clássica do herói e a tendência moderna que levou o indivíduo a encarar os problemas do cotidiano como uma questão de profunda e constante preocupação espiritual, estimulando as criações literárias a descreverem tais problemas com mais fidelidade, como acontece no *Romanceiro da Inconfidência*, cujo herói é representado pelo valente, mas humanamente frágil, alferes Tiradentes. Sua configuração esclarece os ideais da sociedade em que vive e, ao mesmo tempo, fixa o perfil de desajustes e de indefinições de si mesmo em relação aos seus objetivos. Tomando por base a definição de Crusoe por Ian Watt, pode-se dizer que

¹² Tomado por Ian Watt como “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns valores básicos de uma sociedade” (WATT, 1997, p. 16)

Tiradentes nada tem de incomum na personalidade ou na maneira como encara suas estranhas experiências; ele é “a pessoa, a qual cada leitor pode substituir por si mesmo [...] tudo que faz, pensa, sofre ou deseja é o que cada homem pode imaginar-se fazendo, pensando, sentindo ou desejando” (WATT, 1990, p. 71).

À vista dos aspectos clássicos, essa concepção heroica de Tiradentes fica ainda mais evidente. Toda a perspectiva que o envolve é voltada para “a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma” (HEGEL, 1997, p. 513), contrariando o estatuto épico de que um herói vive exclusivamente a vida de cada dia, sem uma consciência individual para reger sua ação ou omissão (STAIGER, 1969, p.105). A designação da excelência humana somada ao traço semidivino na constituição do herói é lugar comum na poesia épica, e a virtude (*arete*) é o ideal que incorpora, além do cunho moral, o heroísmo guerreiro, pois o herói busca a dignidade da sua origem e da sua missão. A sua jornada se caracteriza pela preservação de um rito: a preparação (armas), o combate (façanhas), o desenlace (o êxtase perante a vitória) e a imortalidade, pois os heróis contam com a intervenção divina em suas vidas e após a morte lhes é concedida a graça de alcançar a imortalidade ao serem transportados pelos deuses ao Olimpo. Os versos da *Ilíada* exemplificam essa configuração heroica. O canto VII traz a narrativa da escolha de Ajax para o combate contra Heitor. Leiam-se as suas próprias palavras e, em seguida, as do narrador:

“É minha, amigos, a marca, o que imensa alegria me causa,
pois desse encontro com Heitor ainda espero sair vitorioso.
Vamos. Enquanto me ocupo em vestir a armadura brilhante,
endereçai fervorosa oração a Zeus, filho de Crono,
mas em silêncio, que nada o percebam os homens troianos,
ou, se o quiserdes, às claras, que nada nos causa receio.
Certo, uma vez decidido, ninguém poderá, nem por arte,
nem pela força, obrigar-me a recuar, pois nascido e educado
em Salamina não fui, para ser indivíduo sem préstimo.”

[...]

Logo que o corpo ficou recoberto por toda a armadura,
ei-lo que avança, como Ares terrível fazer tem por hábito,
ao penetrar nas batalhas dos homens, que o filho de Crono
uns contra os outros atira, em conflito de atroz extermínio.
(Canto VII, v.191-199, 207-211)

No canto XXII, Heitor não se intimida diante do perigo e manifesta o seu desejo de lutar até a morte, na esperança de ser reconhecido e exaltado: “Que, pelo menos, eu não venha a morrer sem luta e sem glória,/ mas, tendo feito algo grandioso, que eu seja conhecido pelos pôsteres.” (Canto XXII, v. 304-305).

Essa importância de se conseguir a glória e tornar a existência perene, revelada na fala das personagens e do narrador, não coincide com a posição ocupada por Tiradentes, pois

ele não representa um triunfador, mas um mártir, cuja trajetória dramática Cecília Meireles usa para investigar a “enormidade daquela tragédia desenvolvida entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos” (MEIRELES, 1989, p. 16).

É interessante lembrar que, na época da composição do *Romanceiro da Inconfidência*, o alferes já ocupava o lugar de herói no campo simbólico nacional. Trata-se, portanto, de recuperar Tiradentes em sua humanidade, sem revesti-lo do heroísmo épico. Prova disso está no fato de que a autora não vislumbra apenas o trauma da sua brutal execução, ostentada como exemplo pela coroa portuguesa e disseminada pelos compêndios históricos. Ela vai além desse relato prático e acrescenta-lhe o espanto e o sentimento de perplexidade do povo e, então, redefine-o como o marco no reconhecimento das ideias de liberdade ligadas à experiência do coletivo. A contemplação da poeta e a relação do mundo coletivo com a personagem exibem-na em sua mais humana e restrita condição; quer dizer, sem poderes, sem atos bravios e sobretudo sem honras e sem glórias. Longe dos conselhos de Boileau (1979, p. 48) de que “o herói épico deve ser brilhante no valor e magnífico nas virtudes e que tudo nele se mostre heroico, até mesmo seus defeitos”, Cecília Meireles avulta esse herói com uma aura humana debilitada, um indivíduo que ousa se expor, colocar à prova suas ideias e sua vida. Sem armas, sem deuses a protegê-lo, sem exércitos e sem origem nobre, só lhe resta a guerra de intenções, de ilusões e de palavras, como reforça Francis Utéza: “é, com certeza, quando os poemas se referem à situação do homem perseguido e encurralado, que essa humanização se torna mais sensível, notadamente através da expressão do sofrimento.” (2006, p. 198).

Um romance instigador dessa perspectiva humanamente frágil do herói é o “Romance XXXV ou do suspiroso alferes”. Cada quarteto narrado é acompanhado de um refrão insistente de uma fala de Tiradentes, encontrada também nos Autos da Devassa: “*Ah! se eu me apanhasse em Minas...*”. Um suspiro que ao mesmo tempo em que revela a sua real situação de abandono e de solidão no período em que estava sendo perseguido no Rio de Janeiro, expressa também o seu anseio de estar amparado em Minas. As três primeiras estrofes contêm imagens bucólicas de certa grandeza e de certo mistério, mas que vêm seguidas por termos agourentos: “Terra de tantas lagoas!/ Terra de tantas colinas!/ No fundo das águas podres,/ o turvo reino das febres...” (RI, p. 135). Uma voz paralela faz com que o tom enigmático ceda lugar ao tom inquiridor e inquieto, como se as perguntas de agora já houvessem sido respondidas, mas ainda não compreendidas ou apreendidas. A referência ao futuro sacrifício é insinuada para refletir uma dura constatação: “O humano resgate custa/

pesadas carnificinas!” (RI, p. 135). A quintilha que fecha o poema carrega toda uma carga de significação nas incisivas interrogações que barram o sonho de liberdade e revelam uma realidade manifestada novamente enquanto memória do *ubi sunt?* – “Onde estão os teus amigos?/ Quem te ampara? Quem te salva,/ mesmo em Minas? mesmo em Minas?” (RI, p. 136), e transformada em mistério indevassável por falta de completo sentido da vida, pois nunca mais Tiradentes estaria em Minas. Essa sensação caótica impõe-se paradoxalmente pelo apego à vida e pela saudade das coisas que se imagina haver possuído. Na verdade, essas perguntas não esperam respostas (MEYER, 2009) e resguardam o grau de conscientização do ser humano em relação ao ambiente que o circunda e às experiências e conflitos que abriga.

Esses arroubos de ansiedade, fragilidade e insegurança, percebíveis no perfil do alferes, nesse “Romance XXXV”, demonstram um novo plano valorativo sancionado pela inautenticidade do mundo moderno, que desvincula o homem dos valores verdadeiros, aqueles que constituíram os heróis clássicos: lealdade, coragem e fidelidade. Ao passar da eminente presença física e da simples factualidade para uma posição problemática, de relativização do mundo, o herói foi reconfigurado a partir da inversão dos estilos da literatura, aspecto esse que foi teorizado pelo romanista Auerbach (1971). Para ele, no século XIX, Balzac e Stendhal romperam a regra dos três níveis clássicos de estilo (*gravis stylus, mediocrus stylus, humilis stylus*), ao introduzirem pessoas e coisas vulgares em suas obras, misturando o sublime com o grotesco. Esses fatores concretizaram o realismo moderno como fenômeno estético. Na poesia, a mescla desses níveis de representação literária foi inaugurada pelo poeta francês Charles Baudelaire, considerado o fundador do lirismo moderno. Em análise da obra baudelaireana, Walter Benjamin (1989, p.73) conclui que há “a necessidade de uma constituição heroica para viver a modernidade e que nesse tempo que se revela como uma tragédia não tem lugar para o herói”. De modo geral, o herói clássico foi sempre de origem nobre. No entanto, o poder econômico e político da burguesia, na modernidade colocaram-no em xeque, fazendo surgir então um novo herói. Na opinião de Benjamin, esse protótipo está no meio da multidão, nas camadas sociais que fundamentam esse novo tempo. O heroísmo moderno está justamente naquilo que é desprezado pela sociedade, pois tanto os heróis quanto “a gente miúda” (BENJAMIN, 1989, p.73) compartilham dos mesmos sentimentos, da mesma vida medíocre. Esse novo paradigma fez que os poetas buscassem “no lixo da sociedade, nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico” (1989, p. 78).

Essa nova versão do herói preconizada por Walter Benjamin pode ser facilmente detectada na configuração poética dada a Tiradentes por Cecília Meireles. No *Romanceiro da*

Inconfidência, essa personagem harmoniza o desejo de entendimento das “possibilidades” do homem frente ao poder dos acontecimentos, da irreversibilidade do tempo e do ataque aos valores humanos num processo pelo qual a autora, provida de conhecimentos históricos, serve-se das concepções pessoais de uma personagem para projetar as tendências políticas e sociais de um povo. O fato de não se encaixar no modelo proposto pelas epopéias não significa que o alferes não encarne uma das possíveis atualizações do arquétipo do herói. No imaginário popular, Tiradentes é o herói da Inconfidência Mineira e o seu martírio e a derrocada do seu sonho são suficientes para que ele alcance o sobrenatural, o *status* de mito, porque, na verdade, sua saga repercute o sentimento de protesto contra um mundo desumano, injusto, ao qual ele parece estar sempre desligado. Ao poetizar seu heroísmo impotente, Cecília Meireles segue o pensamento de Walter Benjamin (1989, p. 74) de que as forças humanas são desproporcionais às resistências que a sociedade impõe ao homem e confirma a ruptura do modelo clássico de representação literária, em que só o que era considerado elevado seria digno dessa representação.

Ainda que Tiradentes seja uma figura histórica, a sua recriação no *Romanceiro da Inconfidência* se fez por meio da invenção poética e, mesmo à luz da sua existência real, Cecília Meireles acrescentou a ele, de acordo com reflexões teóricas desenvolvidas por Antonio Candido (1998), uma interpretação dos mistérios que o envolvem enquanto pessoa viva, baseando-se em provas históricas e na memória, mas afastando-o além dos traços superficiais e dos mecanismos das relações. Essas considerações, embora sejam relacionadas às personagens do romance, servem para evidenciar o modo como a autora manipula a realidade para construir a ficção, uma vez que ela não reproduziu biograficamente a personagem e sim o tornou um “ente inventado”, retratando em seu romanceiro um herói “tristemente humano” (RI, p. 141), uma prova simples e óbvia de uma figura do seu tempo. Para Antonio Candido (1998, p.54), “a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos porque representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência”. As personagens se tornam complexas e múltiplas quando são tratadas pelo autor como “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde se pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 1998, p. 60). Deste ponto de vista, pode-se dizer que elas são caracterizadas não como personagens heroicas e sim como anti-heróis.

Esta designação “anti-herói” é uma categoria literária que vem acompanhando as mudanças da sociedade, mas que mantém sua origem ainda indefinida. A avaliação do

protagonista que se reveste de qualidades opostas ao modelo positivo pode ser observada desde a *Ilíada*. A interpretação antagonista à atitude arrogante de Agamenon ao apoderar-se de Briseida, à paixão desmedida de Medeia por Jasão, às injustiças do clero e da aristocracia na Idade Média, aos fanfarrões e trapaceiros da sociedade barroca espanhola, aos “heróis” cômicos e irônicos de Boileau, Voltaire e Diderot e às personagens realistas marcadas pela frivolidade burguesa são exemplos que rompem com o retrato exemplar dos heróis épicos. Essa aceção de anti-herói como sinônimo de antagonista não é a única possível. O conceito de anti-heroísmo moderno compreende a ideia de uma personagem diferente do vilão, que mesmo desprovida de força física, espírito de liderança, beleza, semidivindade e virtudes morais, se inscreve num caráter dialético da condição humana, desmistificando a imagem do herói clássico. A progressiva humanização das personagens, ao invés de retratá-las como más, favorece uma ambiguidade de pontos de vista em que, na maioria das vezes, elas passam a ser apreciadas pelo carisma, pelos objetivos compreensíveis e/ou pelo comportamento justo e, principalmente, por assumirem aspectos subjetivos da vida e dos acontecimentos.

Enquanto protagonista de um poema avesso aos códigos aristocráticos e como personagem oriunda de uma trajetória atípica, Tiradentes se torna susceptível dessa designação. Um herói constituído de paradoxos e contradições, materializadas nos seus atos e nos seus discursos. A partir de uma figura histórica, cujo movimento vital é determinado por um enredo preciso e limitado, por uma distância espacial e externamente temporal, Cecília Meireles penetra na personagem e não traça um limite nítido entre o conjunto da sua alma e toda a sua vida interior (BAKHTIN, 2006, p. 60). Ademais, coloca em evidência não apenas o que Tiradentes viveu e o que ele fez, mas quem era ele: um herói individualizado, único, cindido pela racionalidade moderna, que não segue modelos e não é modelo. Essa forma “já dada” de Tiradentes caracteriza-o como um anti-herói possível e exige uma ponderabilidade da poeta quanto à fidelidade aos acontecimentos e ao lado humano da personagem. O “Romance LXIII ou do silêncio do alferes” dá mostras do seu perfil. O poema é bastante emblemático, pois surpreende quando contraria a clareza e a objetividade do título apresentando cinco falas da personagem acompanhadas de um comentário reflexivo. Cada uma dessas citações corresponde a uma etapa da sua vida e deixa entrever emoções, sonhos, dúvidas e atitudes de uma pessoa comum, dona de um destino trágico e humilde. Na primeira estrofe, o verso “Vou trabalhar para todos!” (RI, p. 209) mostra o desprendimento de um herói idealista disposto a tomar o Brasil para os brasileiros, mas cujo ideal foi menosprezado e incompreendido pelos homens do seu tempo. A segunda fala “Bebamos, pois, ao futuro!” (RI,

p. 209) faz uma alusão à confiança e à certeza que Tiradentes tinha nos projetos de liberdade e de justiça para a colônia, quando enfim fosse ela libertada do jugo do império português. Não raro os seus “Viva a República” eram ouvidos pelas ruas e tavernas; frutos do seu entusiasmo pelo liberalismo americano: “Faremos a mesma coisa/que fez a América Inglesa!” (RI, p. 127). Na terceira estrofe um alferes destemido, loquaz, que não temia expor os seus pensamentos, que propagandeava abertamente os objetivos da sonhada revolução, é revelado. Apesar das ideias vagas, oriundas apenas da leitura da lei americana e das conversas com jovens vindos da Europa sobre o Iluminismo, suas palavras eram objetivas e firmes, ecoavam aos tropeiros, soldados, civis ricos e pobres, convidando-os a se armarem para o levante: “Levai bem pólvora e chumbo” (RI, p. 209). Tido como falastrão e indiscreto, deixou que o seu ardor revolucionário o cegasse para os perigos da realidade. As perguntas “Quem me segue? Que me querem?” (RI, p. 209) da quarta estrofe demonstram o lado derrotado do herói, perdido entre “uma estrela no sonho” e “uma tristeza sem nada” e demonstram principalmente a busca pelo entendimento da realidade e da renúncia ao sonho. Na sexta estrofe, a falta desse entendimento gera a insegurança, o cansaço e a entrega:

(“Ah se eu me apanhasse em Minas...”)
 - suspira a voz fatigada.
 Mas largo é o rio na serra!
 “Quem tivesse uma canoa...”
 (Não serviria para nada...)
 (RI, p. 210)

Na segunda parte do poema, as cinco últimas estrofes estão entre parênteses e em itálico. Elas se referem aos últimos momentos de Tiradentes e refletem sobre as mentiras e as injustiças circunstanciais à sua execução. O emprego da epífora “nada” no final das quintilhas vai abrindo caminho para a constatação da sua morte. Enfim, o eu poético explica o título do poema, a conspiração feita somente de palavras fora sufocada:

Já lhe vão tirando a vida.
 Já tem a vida tirada.
 Agora é puro silêncio,
 repartido aos quatro ventos,
 já sem lembrança de nada.)
 (RI, p. 210)

Os traços singulares, de grande tensão psicológica, organizadores do perfil do alferes Tiradentes não deixam dúvidas a respeito da sua desmoralização como herói épico na mesma proporção em que o confirmam como anti-herói (ou herói-homem) da lírica moderna. Os pressupostos de Walter Benjamin (1989) puderam naturalmente se confirmar na composição

desse heroísmo que toma como pano de fundo as mazelas da sociedade e situa seu herói bem no âmago das ambições, vaidades e pusilanimidades do ser humano. Pode-se então ousar a confirmação: o herói da *Inconfidência Mineira* é um pobre mortal, fraco diante dos poderosos, ambicioso nos sonhos e nos planos, solitário, renegado e ridicularizado pelos seus iguais e, sobretudo, uma vítima que nunca ganhará a própria batalha, mas que integra o componente coletivo da nacionalidade brasileira.

Ressalta-se ainda que, no *Romanceiro da Inconfidência*, Tiradentes aparece sob o olhar e o julgamento de diversas personagens secundárias e até irrelevantes no cenário histórico da *Inconfidência Mineira*. As opiniões divergentes, de uns que o criticavam e de outros que o admiravam, contidas no “Romance XXX ou do riso dos tropeiros”, demonstram a fragmentação da sua identidade, advertindo o leitor da sua condição de louco, pela audácia de se insurgir contra o governo e contra as leis de Portugal. No “Romance XXXI ou de mais tropeiros”, os versos são ainda mais enfáticos para demonstrar as opiniões contrárias, ora em virtude da sua coragem, ora admirando tamanha loucura, mas sem deixar o tom de esperança e melancolia: “(Pobre daquele que sonha/ fazer bem – grande ousadia –/ quando não passa de Alferes/ de cavalaria!)” (RI, p. 129). Tiradentes era o mais pobre e sem instrução entre os que planejavam a revolução. Somente um homem louco ousaria se levantar sem armas e sem forças contra um governo tirânico e repressivo, lutando apenas com palavras. Essa contradição está bem sintetizada nas palavras de Adolphina Bonapace (1974, p. 104): “Em oposição às vis acusações, mostra-se a vibração patriótica e sincera de Joaquim José e também a singeleza e espontaneidade do povo”.

Assim como Tiradentes, Tomás Antonio Gonzaga participa de outro eixo definido por Cecília Meireles na estrutura do *Romanceiro da Inconfidência*, em que são narrados os preparativos para a revolução. Representante da elite cultural mineira, poeta e funcionário do governo, ele e seus colegas intelectuais, norteados pelos ideais iluministas, somam-se aos revoltados com os desmandos e abusos da Coroa Portuguesa no cenário aurífero mineiro, e pelas ações, reações, pensamentos e ideias desses poetas, a *Inconfidência Mineira* vai tomando forma nas modulações poéticas da autora. Todos os envolvidos no movimento da conjuração “foram culpados do grande crime de desejarem a libertação do Brasil!” (ROMERO, 2002, p. 278) e sofreram sanções físicas, financeiras ou psicológicas. No entanto, esse poeta, diferente de todos os outros, foi o único a ter a oportunidade de um recomeço.

Mesmo sendo degredado para a África¹³, lá trabalhou como advogado e casou-se com a rica Juliana de Sousa Mascarenhas. Vê-se de pronto que Cecília Meireles não poupou esforços para ressaltar no *Romanceiro da Inconfidência* os poetas árcades e, em especial, a figura de Tomás Antonio Gonzaga. Essas personagens estão compreendidas em dois ciclos da obra – o de Tiradentes e dos preparativos revolucionários e o ciclo das ruínas das minas de ouro –, o que significa a sua participação em muitos romances. Entre eles o “Cenário III” atua como um referencial sobre a vida de Tomás Antonio Gonzaga, porque metaforiza em um jardim toda a trajetória do poeta depois do seu degredo, e o uso do itálico, recurso utilizado por Cecília Meireles para marcar as intervenções do eu lírico, confirma uma situação de reflexividade sobre o tema, ou seja, o eu lírico reflete sobre o espaço, identificando-o aos fatos:

*No jardim que foi de Gonzaga,
a pedra é triste, a flor é débil,
há na luz uma cor amarga.
Os espinhos selvagens crescem,
única sorte destas arvores
destituídas de primavera,
secas, na seca terra ingrata,
que é uma cinza de inúteis ervas
solta sob os pés de quem passa.*

*No jardim que foi de Gonzaga,
oscila o candeeiro sem lume,
apodrece a fonte sem água.
Longas aranhas fulvinegras
flutuam nas moles alfombras
do antípoda universo aéreo.
(RI, p. 213)*

As primeiras estrofes enfatizam o aspecto negativo das condições da personagem. A passagem do tempo, a prisão e o futuro incerto estão retratados numa natureza impregnada de tristeza e amargura, que está em comunhão com o homem e compartilha do estado de destituição da vida. Cecília Meireles canta um “jardim que foi de Gonzaga” e, no entanto, retrata a personagem apenas como uma ausência, lembrando o seu afastamento forçado da pátria. O verbo no passado “foi”, empregado numa apresentação narrada no tempo presente, reforça ainda mais as mudanças, tanto as que são visíveis quanto as que podem ser sentidas, como nos versos “*a pedra é triste/ há na luz uma cor amarga*” colocados depois de “*No jardim que foi de Gonzaga,*” (RI, p. 213). A instabilidade contida nos verbos “oscila”, “apodrece” e “flutuam” indica a precariedade da situação, em que as coisas perdem suas

¹³ Mais precisamente, na Ilha de Moçambique, colônia do império português na África, desde o início do século XVI até o ano de 1975. Portugal concretizou essa ocupação também por meio da exploração das jazidas de ouro e prata. Quando da falência dessas riquezas impôs a busca pelo marfim e posteriormente explorou o comércio de escravos. Devido à falta de pessoas instruídas nessa colônia, Tomás Antonio Gonzaga fora prontamente admitido na vida local, assumindo funções de responsabilidade, como servidor da Justiça. (GONÇALVES, 1999)

funções e passam a figurar como marcas do abandono. Logo em seguida, o presente silencioso é justificado como sobra, como restos de uma história:

*Um flácido silêncio adeja
sobre esses restos de uma história
de sonho, amor, prisões, sequestros,
degredos, morte, acabamento...*

*Vagas mulheres sem notícias,
pobres meninos inocentes
circulam por essas escadas,
pisam as folhas secas, mostram
portas de anil desmoronado...*
(RI, p. 213)

Os versos da quinta estrofe metaforizam a “névoa” como referenciadora da alienação daqueles que só entendem a vida nos limites da efêmera realidade terrena, apegados aos valores mundanos e com os olhos encobertos pelo véu da ilusão ou do fingimento. Além, uma sucessão de palavras com significados indefinidos – “ninguém”, “nenhum”, “improvável”, “incompreensível” – acompanham elementos concretos – “pena”, “véstias”, “caules de cera”, “livro”, “mão”, “bordado”, “vestido”, convertendo sinais de uma realidade marcada pela ausência em símbolos poéticos, em quadros emotivos que atestam o drama da vida, da solidão e do futuro de Tomás Antonio Gonzaga:

*A névoa que enche os aposentos
não vem do dia nem da noite:
vem da cegueira: ninguém sente
o ranger da pena, na sombra,
o luzir da seda das véstias,
à luz de altos caules de cera...*

*Ninguém vê nenhum livro aberto
Ninguém vê mão nenhuma erguida,
com fios de ouro sobre o mundo,
para um bordado sem destino,
improvável e incompreensível
remate de fátuo vestido...*
(RI, p. 214)

Além de participar da conspiração, Gonzaga também é protagonista na inserção do tema do amor no *Romanceiro da Inconfidência* e, por isso, sua personagem é tocada por um sentido de ordem puramente humana, mortal e sentimental. Em vários romances, Cecília Meireles revela nuances e perspectivas do amor entre o poeta e Marília; sentimento que evolui para a ruptura e a desventura, devido à condenação de Gonzaga ao degredo. As duas últimas estrofes estabelecem o entrelaçamento das vicissitudes políticas e amorosas vividas por Gonzaga, insinuadas no decorrer do poema. As menções aos “restos de uma história de

amor”, às “vagas mulheres sem notícias”, “ao bordado sem destino” e ao “fátuo vestido” são reforçadas pela identificação do “cacho de rosas” à tristeza dos amantes. A humanização das rosas, murchas e pálidas, que sucumbem silenciosamente num chão sem ouro e sem diamantes, além de evidenciar as marcas de um passado dramático e injusto, mostra também o seu legado: a impossibilidade de um grande amor. O paralelismo traçado entre os elementos concretos e os elementos abstratos, nessas estrofes e em todo o poema, revela a relação direta existente entre a dimensão do sofrimento, da solidão e da amargura do ser frente à ruína dos sonhos e do amor, confirmando a sua falibilidade e a sua debilidade:

*Apenas um cacho de rosas,
que nascem pálidas e murchas,
habita um devão solitário,
quer falar, porque veio a custo
de antigas lágrimas guardadas
num chão sem ouro nem diamantes...*

*Mas inclina-se à tarde, ao vento,
e como um rosto humano morre,
sem dizer nada, inerte e triste,
ao peso do seu pensamento,
- como acontece entre os amantes.
(RI, p. 214)*

Outra estrofe, do “Romance LXVII ou da África do setecentos”, enfatiza bem o estado d’alma do poeta:

*Rolam de longe lágrimas
para o horizonte negro:
Saudade – pena de morte
Para cumprir-se em degredo.
(RI, p. 221)*

Os romances dedicados às figuras principais do *Romanceiro da Inconfidência* e, em especial, a Tomás Antonio Gonzaga e aos poetas árcades, dão ilusoriamente a impressão de que a vida das personagens é apresentada de modo épico porque suas rotinas objetivas, inclusive com datas e lugares específicos, fazem parte das incursões do sujeito enunciador nos acontecimentos daquele passado. No entanto, o seu modo de se embrenhar nas ações e nos fatos, sem representar a individualidade na sua atividade prática, deixando que a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações tome consciência deste conteúdo, gera um efeito contraditório em relação à apresentação épica. Esse processo é descrito por Hegel (1997, p. 437):

Não se trata de uma totalidade substancial desenvolvendo-se sob a forma de acontecimentos exteriores, mas a intuição, o sentimento, a contemplação interna exprimem o mais concreto como fazendo parte do sujeito, como relacionando-se estreitamente com as suas paixões, disposições e reflexões, como nascendo nele o próprio momento em que se exprime.

O registro consciente operado no *Romanceiro da Inconfidência* não se restringe à comprovação dos fatos e à autenticação da poesia, nem ao menos à conservação da memória. No poema de Cecília Meireles, o consciente se caracteriza por uma particularidade: a poeta imagina o que aconteceu, exatamente porque aconteceu. Porém, o acontecimento está incluído no modo essencialmente subjetivo e particular com que a poeta transcende as regras de rememoração dos acontecimentos, transformando-as em instrumentos de unificação da realidade e da imaginação. Essa maneira de trabalhar a exterioridade tem relação com os fenômenos líricos indicados por Staiger (1969). Veja-se a comprovação de alguns deles na leitura do “Romance LV ou de um preso chamado Gonzaga”. O poema contém três tercetos intercalados entre as estrofes. Esses tercetos são marcados em itálico e iniciam-se com uma reflexão hipotética do eu lírico em relação às vivências do poeta e, em uma posição de proximidade, intuem sobre os seus pensamentos e a sua revolta: como poderia se sentir um doutor das leis impotente diante da iniquidade dos homens?: “*Quem sabe o que pensa o preso/ que todas as leis conhece,/ e continua indefeso!*” (RI, p. 188). Em seguida, a partir de uma possível fala do preso, a voz continua a sua tentativa de captar o sentido das reações do poeta: “*Pode ser que assim falasse/ e pode ser que corressem /lágrimas, por sua face*” (RI, p. 188). No entanto, na terceira reflexão, a mesma voz admite ser vã qualquer atitude que não fosse a aceitação: “*Mas eram falas perdidas,/ que havia léguas e léguas/ de sua vida a outras vidas...*” (RI, p. 188). O mergulho natural do eu lírico nesse momento trágico vivido pelo poeta suscita uma amplificação do sentido do poema, alertando para o caráter repressivo do governo em relação aos acusados e também para o espírito desiludido e ressentido de Tomás Antonio Gonzaga em relação ao presente e à colônia. Essas interferências, ao expressarem o estado de alma da personagem, marcam a subjetividade do poema e sustentam a emotividade, pois linguagem e clima se tornam equivalentes (STAIGER, 1969, p. 28) para mostrar um homem tomado pelas contradições espirituais e que as materializa nos seus atos e nas suas palavras e, também, para comprovar a debilitada relação do ser humano com o mundo que o circunda.

Essas análises convergem para a conclusão de que a assimetria entre os heróis gregos e os heróis inconfidentes está, principalmente, nas apresentações que os poetas fazem deles.

Os heróis épicos, inacessíveis, com suas configurações voltadas ao sentido de identidade de uma nação ou de um povo e com suas ações sem qualquer relação com ética e a com a ideologia, são arquétipos do mundo patriarcal e aristocrático grego, em que os acontecimentos são desencadeados pela defesa da honra e envolvem os interesses dos guerreiros e dos deuses, justificando a ligação intrínseca dos gregos ao conceito de virtude, pois era preferível a morte digna a uma vida marcada pela covardia.

Tiradentes, ao contrário, condensava em seus atos (nesse caso, ideias) os valores considerados importantes para o povo em Minas Gerais e representava a esperança de restauração do equilíbrio entre o bem o mal, por meio do enfrentamento do conflito humano em busca das suas potencialidades. As impressões incorporadas às experiências desse ser físico e espiritual representam, no *Romanceiro da Inconfidência*, uma realização poética e heroica nos moldes modernos. Ao contrário do herói épico (impecável, ínclito, divo, valente, varonil, etc.), que consegue ultrapassar a finitude da vida, ele tem uma trajetória inglória, uma morte violenta, culminada pela humilhação máxima, a profanação do corpo. Novamente, pode-se entrever a relação entre a configuração heroica dada a Tiradentes por Cecília Meireles e as categorias apontadas por Lukács (2000) para o herói e o mundo degradado na modernidade, em que o protagonista ceciliano apresenta conflitos que estão intimamente ligados à sociedade em que vive e é um sujeito cuja interioridade é sempre influenciada pelas circunstâncias que o cercam.

Esse tratamento artístico renovado, dedicado às personagens, aqui representados por Tiradentes e Tomás Antonio Gonzaga, juntamente com os procedimentos estéticos não convencionais (como a retomada fundamentalmente lírica do passado longínquo, discutida no tópico anterior desta dissertação), são marcas da integração do *Romanceiro da Inconfidência* às novas tendências da poesia moderna, cujas “inovações atingem vários estratos da linguagem literária, desde os caracteres materiais da pontuação e do traçado gráfico do texto até as estruturas fônicas, léxicas e sintáticas do discurso” (BOSI, 1994, p. 345). Além das práticas de linguagem, do verso livre e da liberdade estrófica, a literatura propõe a negação às estruturas mentais das velhas gerações, dando vez ao coloquial, ao irônico e ao prosaico, voltando-se para a fundamentação psicológica, num processo de significação para apreender as precariedades de um mundo desconcertante e difuso.

Essas considerações, no entanto, não encerram as possibilidades de entendimento dessa obra. Doravante, a terceira parte deste capítulo faz uma análise das vozes e dos pontos de vista das personagens constituintes dessa representação da Inconfidência Mineira.

1.3 – O desdobramento das vozes

Mesmo sendo corroborada por muitos intelectuais e poetas, a Inconfidência Mineira não foi matéria para nenhum poeta ou escritor do século XVIII e isso foi causa de indagações por parte de Cecília Meireles, quando se sentiu atraída pelos “fantasmas” em Ouro Preto. Talvez, numa tentativa de compreender o motivo pelo qual esse silêncio tenha durado tanto tempo em Minas Gerais e no Brasil, ela tenha externado este pesar na Conferência em 1955: “Muitas vezes me perguntei por que não teria existido um escritor do século 18 – e houve tantos, em Minas! – que pusesse por escrito essa grandiosa e comovente história.” (MEIRELES, 1989, p. 19).

Decidida então a atender ao apelo dos seus fantasmas, Cecília Meireles (1989, p. 19) parte em busca de meios para “tomar o encargo de narrar a estranha história de que haviam participado e de que me obrigaram a participar também”. Uma década de pesquisas e, sobretudo, “quatro anos de quase completa solidão” (Meireles, 1989, p. 23) resultaram em romances reveladores de “uma história feita de coisas eternas e irredutíveis: de ouro, amor, liberdade, traições...” (MEIRELES, 1989, p. 23) e por isso mesmo tão expressivos. A poeta não encontrou problemas em assimilar os elementos que pudessem concretizar a sua intenção despertada por volta de 1940¹⁴ e toda a sua convicção acerca do tema, da consciência do artista, da exigência dos fantasmas, em registrar suas histórias e da busca pela comunicação e pelo essencial expressivo, levaram-na à escolha do romanceiro ibérico para atender ao chamado das vozes de Ouro Preto.

Especialmente o “romancero” espanhol, fonte de inspiração de Cecília Meireles, caracteriza-se por conservar poemas integrados à cultura do popular, presentes na memória coletiva, porque eram cantados em ambientes sociais, recreativos ou de trabalho em

¹⁴ Por volta de 1940, Cecília Meireles foi a Ouro Preto pela primeira vez. Como jornalista, tinha a incumbência de cobrir as comemorações da Semana Santa. Na ocasião, pressentiu a presença dos fantasmas inconfidentes misturados à plateia e aos atores das celebrações. Diante da imprescindibilidade desse encontro, a poeta rende-se ao “apelo daquelas vozes que gritavam, clamavam o registro de grandiosos acontecimentos que já vinham preparados de tempos mais antigos, e foram o desfecho de um passado minuciosamente construído” (Meireles, 1989, p. 23). Dedicou aproximadamente dez anos às pesquisas sobre a conjuração e suas personagens. Cecília voltou várias vezes a Ouro Preto para ouvir histórias e para consultar os parques arquivos e documentos existentes sobre o fato, entre eles as sentenças e os Autos da Devassa. Em muitos poemas do *Romanceiro da Inconfidência* é possível identificar versos transcritos ou adaptados desses Autos. O trabalho envolvia ainda a leitura da historiografia sobre o acontecimento e de livros de toda espécie relativos ao século XVIII, inclusive sobre a história de Portugal, a Revolução Francesa, a Independência dos EUA, os árcades italianos, os árcades mineiros, Voltaire, Diderot, Franklin e Jefferson. Bibliografia essa que a poeta também buscava entre os amigos, como Henriqueta Lisboa. Em 1948, Cecília Meireles escreve à amiga agradecendo o envio de um livro sobre Tiradentes e, em outras ocasiões, comenta como se sente envolvida pelas vozes e pelos fantasmas mineiros, a ponto de cancelar compromissos e adiar outros trabalhos. A própria poeta confirma a sua quase completa solidão nos últimos quatro anos da composição do livro, na conferência incluída na 19ª ed. do poema, pela Nova Fronteira (1989). Isso mostra que o *Romanceiro da Inconfidência* é o resultado de um envolvimento complexo, sentido e reflexivo de Cecília Meireles com a Inconfidência Mineira, não só como uma poeta reconhecida pelo lirismo puro e pela erudição, mas também como jornalista e historiadora.

comunidade. A importância concedida a essa forma de origem simples e a sua vinculação à substância imanente da poesia engendram no *Romanceiro da Inconfidência* o chamamento e a recuperação de vozes que a história não oficializou. Não apenas as vozes dos principais envolvidos, mas um especial destaque às vozes da memória coletiva, daquele jogo que durou cem anos, em que se “encontraram homens de todos os quatro pontos cardeais e que tinham cada qual uma função a exercer nos singulares acontecimentos ocorridos nestes palácios, nestas casas, ao longo destas ruas, à margem destes rios, dentro destas igrejas...” (Meyreles, 1989, p. 11). Negando-se a fazer um simples registro das palavras de cada figura da Inconfidência Mineira, a poeta cede à insistência dos “fantasmas”, cujos nomes formavam versos perfeitos – “Tomás Antonio Gonzaga”, “Dona Bárbara Eliodora”, “Joaquim José da Silva Xavier”, “Sapateiro Capanema”, “Vicente Vieira da Mota” – e articula as vozes de poetas, escravos, velhos, tropeiros, carcereiros, pilatas, da rainha, do alferes, viajantes, donzelas, padres, enfim, dos opressores e dos oprimidos.

Nesse contexto, a voz do povo foi efetivamente ouvida. A Inconfidência Mineira foi uma revolução idealizada por brancos ricos e proprietários (a rigor, só Tiradentes não tinha posses) e que a repercussão do movimento sofreu total cerceamento por parte da coroa portuguesa. O povo, pobre e em sua maioria escravos negros e índios, não consta nesta história senão pelas estatísticas de fundo econômico. Portanto, é possível conceber a ligação entre as características estilísticas do “romanceiro” e a atitude de Cecília Meyreles de incluir em seu poema as vozes memoriais do povo de Minas Gerais (e até do Rio de Janeiro) segregadas legal e moralmente.

Esse chamamento ceciliano traz outra vez à mente os fundamentos da Nova História. Peter Burke destaca que o interesse pelas micronarrativas, em que as perspectivas multivocais proporcionadas pelas experiências de pessoas comuns se tornaram elementos essenciais na percepção do mundo. Essa “história vista de baixo”¹⁵ (SHARPE, 1992, p.13) seria como se a historiografia recorresse à orientação de modelos simbólicos e afetivos, compartilhados e comunicáveis, por meio de vozes das pessoas simples que fizeram parte dos acontecimentos, não como protagonistas, mas como expectadores. Assim, conta-se a história, não pelo prisma da elite ou do conceito oficial, mas através do modelo significativo e inteligível – o povo.

O ajuntamento de vozes, definido por Bakhtin (2006, p. 339) como “ativismo dialógico”, não caracteriza uma passividade da poeta em relação ao tema, nem uma renúncia à sua verdade, nem se torna apenas uma montagem de pontos de vista alheios. Está relacionado

¹⁵ Opinião das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social.

à sua “consciência viva e isônoma do outro”, e nunca a uma simples modelação de “um objeto morto, um material mudo” (BAKHTIN, 2006, p. 339), evitando a formulação de juízos absolutos, como acontece na poesia épica, em que o objeto poético é predeterminado e subordinado ao plano do poeta (autor).

Essas ideias do teórico russo Mikhail Bakhtin (2006) provêm de uma abordagem sua à natureza da linguagem, fora dos limites formalistas e estruturalistas. Para ele, a linguagem é interação social, um diálogo entre sujeitos autônomos. A polifonia, denominação dessa noção de multiplicidade de vozes na trama textual, foi empregada por Bakhtin ao analisar a obra de Dostoievski, tida por ele como um novo gênero romanesco – o romance polifônico. Sua teoria sobre a estruturação da prosa romanesca, sob a égide dialógica, mostra que cada personagem deixa de ser um “objeto” dominado pela consciência do autor, torna-se sujeito da sua própria consciência e tem liberdade para se revelar e se expressar segundo seu estilo, seu contexto social e/ou cultural, mas deixa claro que a variedade de personagens necessariamente não corresponde à multiplicidade de vozes e de consciências independentes em uma criação artística. Nessa interação de vozes, os indivíduos interpenetram-se, entram como elementos constitutivos uns dos outros e esse processo resulta numa produção de sentido múltipla, que por sua vez desintegra a imagem épica do homem. O mundo em que a imagem do indivíduo é reificada (objetificada) na vida e na palavra foi substituído pelo mundo dialógico, no qual o homem participa com voz integral, com seus pensamentos, seu destino e toda a sua individualidade (BAKHTIN, 2006, p. 348). Ao expor o seu ponto de vista particular, cada personagem mostra uma nova cosmovisão (sem reproduzir o pensamento do autor) e ao mesmo tempo revela-se como um mundo à parte, enquanto consciência autônoma. No tratamento dialógico, “as visões de mundo personificadas em vozes, não como unidades abstratas ou sucessão do sistema e pensamentos e teses” (BAKHTIN, 2006, p. 352) alimentam o enredo com palavras, obras, ideias, juízos, expectativas, enfim, enunciados que refletem as vivências de cada esfera da vida e da realidade. Bakhtin, quando menciona Dostoievski, confirma essa perspectiva, ao assinalar que a polifonia importa não como medida das características físicas, psicológicas ou sociais (biografia) das personagens, mas sim como forma de incorporar o dinamismo humano no modo como elas se inserem no mundo, seus pontos de vista, “sua consciência e autoconsciência (...) a última palavra sobre si mesma e seu mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40).

O aprofundamento de Mikhail Bakhtin nas análises dos romances de Dostoievski deixa claro que o seu viés teórico é direcionado aos conceitos de polifonia e dialogismo

especialmente no âmbito romanesco. Cabe aqui uma discussão sobre a articulação desses conceitos num estudo sobre a poética lírica de Cecília Meireles.

Mesmo diante da enormidade de opiniões sobre a inviabilidade de uma obra pura quanto ao gênero, é notório, mesmo para leigos, a diferenciação das formas da poesia e da prosa. No entanto, a escolha da poeta pela espécie “romanceiro” instiga questões quanto à polifonia. Por ser um poema, desde a sua gênese, concebido intencionalmente para narrar liricamente os acontecimentos da Inconfidência Mineira (MEIRELES, 1989, p. 22), o *Romanceiro da Inconfidência* carrega em si certas peculiaridades, certos desdobramentos consubstanciados pela prosa. O elemento chave de um romance, o narrador, é um dos princípios geradores da produção de sentido no poema ceciliano e embora apareça numa posição mais reflexiva, psicológica, esse narrador não deixa de ser um fator efetivo na unidade da obra. A linguagem um tanto prosaica em alguns momentos, variando de acordo com a situação ou a personagem, reflete os vários caminhos do eu em busca da comunicação. Por fim, o próprio elenco de personagens, numeroso e heterogêneo, presentificado pelas suas vozes, confirma a composição híbrida desse romanceiro, sem, entretanto, desvirtuá-lo do seu lirismo incondicional. Assim, foi possível entrelaçar as concepções bakhtinianas de linguagem, sobretudo a relação polifonia-cosmovisão, na harmonização de vozes enredadas nos versos do *Romanceiro da Inconfidência*.

A harmonização polifônica na composição de uma obra, segundo Bakhtin (2006), está relacionada à disposição e à interação das vozes que a integram e revela, nessa interação, discursos plenos que são provocados pelo enredo, mas que ao mesmo tempo extrapolam-no. No *Romanceiro da Inconfidência* esses aspectos estão circunscritos a aproximadamente duas dezenas de vozes diferentes que vêm do povo e dão uma visão geral da sociedade daquela época e, principalmente, exprimem os mais delicados matizes do seu sentimento, da sua alma e da sua concepção de vida. Nesse encadeamento, as vozes do povo atuam na poesia ceciliana não apenas como um elemento de coesão, mas como uma inserção de réplicas ao discurso estratificado e pronto do passado. A todo momento, a intermitência de ideias, pensamentos e palavras se interpõe em vozes desconexas, cada uma a seu modo, cada uma delas levantada a partir da sua posição no mundo. A polifonia existente no *Romanceiro da Inconfidência*, o confronto de experiências e as lembranças guardadas no recôndito da memória popular dão conta do papel atribuído ao povo nessa releitura poética do episódio em Minas Gerais, pois, para Cecília Meireles (1989, p. 11), os tropeiros, o cigano, as pilatas, o carcereiro, entre outros, tiveram “cada qual uma função a exercer nos singulares acontecimentos ocorridos

nestes palácios, nestas casas, ao longo destas ruas, às margens destes rios, dentro destas igrejas...”. Os relatos, monólogos e diálogos não têm necessariamente uma disposição e uma interação nos planos temporais e espaciais para apresentarem uma cosmovisão unificada ou algo neutro e idêntico a si mesmos. Ao contrário, realçam e expressam a consciência da alteridade e a relação entre o eu e o outro. Vê-se que a autora faz a correspondência entre o passado e o presente através de desvios negligenciados e considerados insignificantes pela memória oficial e que essas vozes, aparentemente secundárias, revelam não só o passado que testemunharam como também se tornam depositárias das verdades e das percepções ideológicas desse passado. Em sua escavação, Cecília Meireles concede ao leitor a possibilidade de algum entendimento ou aceitação daqueles acontecimentos por intermédio das experiências rememoradas pelas próprias pessoas que as viveram. Esse refluir de emoções, de lembranças e de pontos de vista extraídos do interior dos autênticos conhecedores daquela história pode ser pensado à luz das palavras de Bakhtin (2006, p.341), segundo as quais

os atos mais importantes, que constituem a autoconsciência (do eu) são determinados pela relação com outra consciência (com o tu) [...] o próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é *convívio mais profundo* (grifo do autor), pois todo o interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência.

Tais palavras confirmam que a interação das experiências interiores do ser humano possibilita-lhe o conhecimento de si mesmo e do mundo à sua volta, pois em cada um dos seres nada é feito fora das relações com a alteridade.

Existem no *Romanceiro da Inconfidência* vários romances em que se pode analisar essas concepções polifônicas relativas ao estudo de Bakhtin (2006). Muitas dessas vozes estão voltadas para Tiradentes e para as situações referentes à sua jornada na ocasião da Inconfidência Mineira. Afinal, o principal propagandista da mencionada inconfidência, além de fazer parte da historiografia oficial, também está resguardado na memória popular, no modo como ele foi visto e referenciado por seus coadjuvantes. Entre eles estão as “velhas piedosas”, o “cigano que viu chegar o Alferes”, as “sentinelas”, os “delatores” e o “carcereiro”, que trazem em seus depoimentos orais ou em suas reflexões reminiscências que irão “definir o existir humano no simpósio universal por meio do tratamento dialógico” (BAKHTIN, 2006, p. 348).

O “Romance XXXII ou das pilatas” fornece ao leitor possibilidades de aproximação e conhecimento do alferes pelo olhar dessas mulheres do povo.

“Vou-me a caminho do Rio,
minha boa camarada...”

*(Era assim que ele dizia...
- vai comentando a mulata.
E batia-lhe nas costas,
e dava uma gargalhada,
e saltava para a sela,
e entre adeuses se afastava.)
(RI, p. 130)*

O emprego da anáfora – os dois primeiros versos da primeira estrofe aparecem cinco vezes no poema – reitera o tom de simplicidade e humanidade no diálogo entre as pilatas (alcunha para mulheres do povo) e o alferes e dimensiona a sua relação próxima com as pessoas do lugar. As impressões do eu lírico estão diferenciadas pelo recuo na página e pelo itálico; são simples e espontâneas, e incorporam a figura de Tiradentes num clima de completa identificação com o modo de ser das coisas, das pessoas e do lugar. A mulher parece assimilar a esperança contida em suas palavras, no entanto, é nítida a diferença de sentido entre os dois discursos – o sonhador por parte do inconfidente e o realista por parte do eu lírico:

“Vou-me a caminho do Rio,
minha boa camarada:
[...]
E esta gente desgraçada
que padece em terra de ouro,
por minhas mãos será salva.
[...]
não te aflijas por teu filho,
pois lhe mando assentar praça.
[...]

*(O tempo passava. O filho
sem poder assentar praça.
Nos rios de ouro, perdidas
muitas lágrimas salgadas.
Nem canoas, nem moinhos:
Só prisões e mais desgraças...)
(RI, p. 130-131)*

A opção pela forma do romanceiro por Cecília Meireles facilitou o intercâmbio entre as vozes da Literatura, da História, da poeta e dos homens no *Romanceiro da Inconfidência*, já que, originalmente, esse gênero comporta as versões de um fato (histórico ou particular), aceitas na tradição oral e acomodadas à fantasia do trovador. Assim, num constante coro de conversas indignadas, presságios, leilões, conversas anônimas, boatos, acusações e indagações, em que dialogam tropeiros, bêbedos, mucamas, ciganos, meirinhos, delatores, velhos e pilatas, pode-se captar a presença, a participação e a vida coletiva em Minas Gerais,

no século XVIII. Os poemas seguem uma diversidade temática e estética condizente com a personagem abordada, com a voz ouvida. O “Romance XXXIII ou do cigano que viu chegar o alferes”, por exemplo, em tom premonitório, traduz o olhar de um cigano, uma figura segregada pela sociedade. Cecília Meireles lhe concede a oportunidade de justificar os seus poderes divinatórios e revelar profeticamente o destino do “cavaleiro perdido”:

A estrela do seu destino
 leva o desenho estropiado:
 metade com grande brilho,
 a outra, de brilho nublado;
 quanto mais fica um sombrio,
 mais se ilumina o outro lado.
 (RI, p. 132)

Além de trazer um vocabulário próprio da adivinhação (“sinal de desgraçado”, “estrela do seu destino”, “deslinde o seu fado”, “astro divino”, “sorte”), o poema confirma a visão supersticiosa do povo cigano, de que todos os acontecimentos da vida são percebidos como necessários e predeterminados pelo destino:

- Pobre de quem teve um filho
 Pela sorte assinalado!
 Vem galopando e sorrindo,
 como quem traz um recado.
 Não que o traga por escrito:
 Mas dentro de si: - consumado.
 (RI, p. 133)

No “Romance LXII ou do bêbado descrente”, outra figura execrada pela sociedade tem sua voz ouvida e refletida nos versos do *Romanceiro da Inconfidência*. Nos primeiros versos de cada uma das cinco estrofes, a personagem narra momentos do cortejo que conduz Tiradentes à forca. Todas elas terminam com um questionamento acerca desses acontecimentos. Os versos curtos, a simplicidade da linguagem e o tom debochado das perguntas confirmam a origem da voz:

Vi o penitente
 de corda ao pescoço.
 A morte era o menos:
 mais era o alvoroço.
 Se morrer é triste,
 por que tanta gente
 vinha para a rua
 com cara de contente?
 [...]
 Não era uma festa.
 Não era um enterro.
 Não era verdade
 e não era erro.

- Então por que se ouvem
salmo e ladainha,
se tudo é vontade
da nossa Rainha?
(RI, p. 207-208)

Ninguém levaria em conta o que um bêbado pensasse ou falasse. No entanto, em itálico e em recuo, após cada estrofe uma voz compartilha da falta de entendimento do bêbado sobre o absurdo clima festivo na execução de uma sentença tão violenta. Onde está a verdadeira lucidez: nas palavras de um bêbedo ou nos atos dos homens? O que pode haver por detrás de um olhar tão alienado, tão insignificante como o de um bêbedo?

*(Deus, homens, rainhas, reis...
Que grande desgraça a minha!
- Nunca vos entenderei!)*
(RI, p. 208)

Os tropeiros, as mucamas, as pilatas, os escravos, as velhas, entre outros são pessoas comuns misturadas à multidão, cuja variedade de pontos de vista se articula numa profusão de opiniões, risos, lamentações e pensamentos. Assim como a maioria das personagens, eles fazem parte do povo. Eles são o povo. Na época da Inconfidência, dos 300.000 habitantes (fora os índios), 150 mil eram escravos. Dos 150 mil restantes, que eram livres, apenas 45 mil eram brancos e desses, talvez apenas uns dez por cento tivessem formação ou soubessem falar ou ler outra língua. Os 105 mil restantes eram os mulatos e negros livres. Portanto, é fácil entender porque as ideias libertárias partiram dos intelectuais e ricos poetas árcades e foram apoiadas pelos latifundiários, militares, negociantes e padres (todos ricos). O povo estava nas lavras, nas lavouras e nas fazendas de gado ou eram pequenos burocratas e artesãos. Era ignorante, não conhecia as histórias e as ideias da Revolução Francesa e da independência da colônia inglesa, não tinha condições de entender o que estava acontecendo¹⁶. As intenções dos inconfidentes eram boas, as ideias eram abstratas e os planos eram firmes, mas pouquíssimos se arriscaram e, entre esses, apenas um se destacou, um alferes de cavalaria, conhecido por Tiradentes. E ele deitava falação aos soldados, aos civis, aos tropeiros, estimulado por um ideal, a liberdade, devolver a terra aos seus verdadeiros donos. Aí está o elo tão íntimo e natural que o fez ser tão conhecido e reconhecido pela multidão em todos os lugares por onde passava. Muitos o achavam louco, sonhador, burro, falastrão e irresponsável. Porém, a incipiência do conhecimento e a segregação em que viviam são aspectos fundantes das visões

¹⁶ Para melhor compreensão das condições de vida (sociais, econômicas e políticas) do povo em Minas Gerais no século XVIII sugere-se a leitura das obras *Os desclassificados do ouro* (Laura de Melo e Souza), Editora Graal-Rio de Janeiro, e *Boca de chafariz* (Rui Mourão), Editora Villa Rica-Belo Horizonte.

de mundo dessas personagens em relação ao movimento e a Tiradentes. O lugar de cada uma delas neste cenário condiz verdadeiramente com o seu pensamento, seu posicionamento e sua voz naquele momento tão grave da história nacional e nem sempre diz respeito à sua participação na revolta, mas sim às impressões e aos sentimentos gerados por ela. Essa incompreensão e essa indignação das pessoas diante dos acontecimentos estão presentes em todos os poemas.

“Romance XXIX ou das velhas piedosas”: são comentários indignados sobre o comportamento suspeito de Joaquim Silvério. Uma voz (entre parênteses) alerta os vizinhos sobre a suspeitosa figura e a desgraça que se aproxima. A cada duas estrofes um coro (em itálico e em recuo) lamenta piedosamente os perigos pelos quais os envolvidos (“os padres, os poetas,/ os sábios, os ricos,/ e outros, invejados/ por causas secretas.”) (RI, p. 123) podem padecer:

*(Ai de quem na sua casa
se deixa estar, sem supor
que no Rio de Janeiro,
saltou da sela, o traidor.)*
(RI, p. 124)

“Romance XXX ou dos risos dos tropeiros” e “Romance XXXI ou de mais tropeiros”: uns criticam, outros admiram Tiradentes, mas todos o conhecem e, de certa forma, são portadores da sua mensagem. Acham-no louco porque bradava contra as explorações do governo de Portugal, entusiasmado quando enaltecia a grandeza do país e audaz por prometer “Há de ser nossa tanta riqueza” (RI, p. 127) e “Liberdade ainda que tarde” (RI, p. 128). A falta de perspectivas concretas dessas pessoas em relação aos planos da inconfidência se reflete nas suas opiniões contraditórias. No entanto, na última estrofe, uma voz resume a visão que todos tinham da situação: apenas o sonho de fazer o bem já seria ousadia demais daquele que era dono de um destino tão humilde.

*(Pobre daquele que sonha
fazer bem – grande ousadia –
quando não passa de Alferes
de cavalaria!)*

*Por aqui passava um homem
- e o povo todo se ria.*
(RI, p. 129)

Os exemplos acima estão circunscritos ao eixo relativo aos planos da Inconfidência e à trajetória de Tiradentes. No entanto, o *Romanceiro da Inconfidência*, em toda a sua

extensão, resguarda as impressões emitidas por pessoas que viveram o doloroso processo que deveria incidir na libertação da colônia.

No primeiro eixo do *Romanceiro da Inconfidência*, personagens como Chica da Silva, o Contratador Fernandes, Chico-Rei e os velhos do Tejuco, entre outros, tiveram suas vozes ouvidas e contaram as agruras de um povo submetido à miséria, resultado da soma de muita injustiça e muita cobiça. Pelos desabafos e pelos lamentos de algumas vozes é possível compartilhar do sofrimento das primeiras vítimas (negros e escravos) dessa história esquecida no passado e também distinguir o clima de intranquilidade que já rondava a colônia portuguesa. Os versos abaixo são do “Romance VIII ou do Chico-Rei”:

- Estes marotos do Reino
só chegam por estas lavras
para recolher o fruto
das grotas e das gupiaras.
Eles gastando na corte,
e a Morte aqui pelas catas,
desmoronando barrancos,
engrossando as enxurradas...
(RI, p. 82)

Nós aqui movendo as águas
e as pedras, desta maneira!
- Pois não deixaremos nada:
Nem o nome da caveira.
(RI, p. 89)

Tigre está rugindo
nas praias do mar.
Vamos cavar a terra, povo,
entrar pelas águas:
o Rei pede mais ouro, sempre,
para Portugal.
(RI, p. 62)

A opinião de um carcereiro – “Romance LII ou do carcereiro” –, em outro ciclo, clareia o modo como foram conduzidos pela Coroa Portuguesa os julgamentos e as sentenças dos inconfidentes. Uma voz em primeira pessoa, de um analfabeto sem expressão social, ao mesmo tempo em que confessa estar além da sua compreensão tão grande enredo, demonstra ter noção das injustiças e das falcatruas legais cometidas contra aquele que é pobre e sem prestígio. A voz absolve os injustiçados e esse detalhe mostra a implicação dos elementos da sua visão de mundo em comparação com a dos tropeiros, por exemplo, numa prova de que as posições sociais que representam são condicionantes das suas opiniões e sentimentos quanto ao governo e ao alferes:

Nunca o escrivão escreve
o que a vítima diz.
não em lei nem justiça
quem nasceu infeliz.

A verdade não vem
defender acusados...
Não se entende ninguém.

Tudo isto é enredo grande,
e, por todos os lados,
falsidades se vêem.

A roda anda e desanda,
e não pode parar.
Jazem no fundo, as culpas:
Morrem os justos, no ar.
(RI, p. 180)

Perseguir todos os pontos de vista, todas as vozes, inclusive as anônimas, no *Romanceiro da Inconfidência* seria uma tarefa impossível nesta dissertação. Fora dessa pequena relação apresentada, ficaram ainda personagens importantes neste contexto poético, porque também são formadoras da tentativa cecilianiana de resgate e recordação de um passado longínquo e doloroso. Entretanto, as perplexas e sensíveis interpretações desse passado aqui elencadas servem para exemplificar a conformidade dessa obra com os estatutos bakhtinianos sobre polifonia. Também relembram a ideia de Peter Burke de que a técnica literária da articulação de diversos pontos de vista sobre um assunto e o método de narração regressiva (já citado na página 42) fazem com que o leitor perceba a pressão do passado sobre as sociedades. Burke (1992, p. 336) diz que “o historiador necessita, como o literato, praticar a heteroglossia¹⁷” e colocar-se numa posição de observador que poderia, além de narrar, também analisar e refletir os acontecimentos.

Cecília Meireles tira do silêncio depoimentos enraizados num passado incompreendido e une a individualidade e a expressividade da essência humana contidas nessas vozes para trazer esse passado até o presente e tentar assimilá-lo através da vivência e da voz do outro. Assim, a poeta promove, a exemplo de Dostoievski, uma narrativa desprovida de funções concludentes porque junta personagens e leva-as a chocar-se entre si, cruzando suas consciências com os seus mundos (BAKHTIN, 2006, p. 196). Ela quer encontrar a verdade do passado, e dessa verdade estão ausentes as ideias lineares, a canonização dos poderosos, o desfile de acontecimentos triunfais e o narrador que fala das personagens e repete suas falas. O caminho escolhido é o da perspectiva dos oprimidos e o

¹⁷ Vozes variadas e opostas (BURKE, 1992, p. 15)

das rupturas. A Inconfidência Mineira incomoda como passado, não tem glórias, sua essência ainda está reclusa em silêncios. Portanto, se o passado é cheio de chagas, de cismas, a poesia não pode mostrá-lo como a “época de ouro” que jamais poderá ser igualada. Pode sim retomá-lo a partir de suas realidades cognitivas ou irrealizadas, as quais são revividas por ecos perdidos ou por vozes de “fantasmas que começaram a repetir suas próprias palavras de outrora” (MEIRELES, 1989, p. 20).

Quase dois séculos depois, sob a égide de um poema intemporal sobre o qual se impõe o caráter transitório da trajetória humana, o *Romanceiro da Inconfidência* cede aos antepassados o lugar de destaque em seus versos, para serem porta-vozes de mágoas, rancores e culpas e, assim, transmitirem às novas gerações suas sensações, seus pontos de vista a respeito de um acontecimento marcante para os brasileiros, “pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1985, p. 223). Complementando esse pensamento de Walter Benjamin, pode-se recorrer à afirmação de Bakhtin de que, através do diálogo e da convivência de múltiplas consciências, a poesia lírica ultrapassa o plano que delimita o homem no mundo exterior para alcançar outro nível axiológico do ser humano, fundado em termos emocionais. Nesse caso, a poesia se torna “uma visão e uma audição do interior de mim mesmo pelos olhos emocionais e *na voz* (grifo do autor) emocional do outro: eu me escuto no outro, com os outros e para os outros” (BAKHTIN, 2006, p.156).

Ainda é importante frisar que certos procedimentos que aparecem nas obras épicas como exceção, no *Romanceiro da Inconfidência* são tomados como regra. Entende-se isso quando se relembra o Canto V, especialmente nas estrofes 49 a 59, de *Os Lusíadas*, em que Camões dá voz ao gigante Adamastor e o mesmo demonstra todo o seu padecimento, num discurso emocionado sobre o amor impossível dedicado a Tétis; ou como no episódio lírico-amoroso do Canto III, em que Inês de Castro, amante de D. Pedro, é assassinada. Mesmo destacando uma questão política, o narrador Vasco da Gama e a própria Inês expressam a força do amor com alto grau de lirismo. Os versos conseguem estabelecer um contato emotivo com o leitor, levando-o a partilhar o sofrimento das personagens. Essa rara situação lírica nas obras épicas é recorrente e natural no romanceiro ceciliano. Ao conferir voz às personagens da Inconfidência Mineira, a autora quebra a distância entre quem narra e o mundo narrado, demonstrando ser essa uma das provas contumazes do “um-no-outro” lírico presentes no *Romanceiro da Inconfidência*, em contraposição à impassibilidade épica.

Por fim, ressalta-se ainda que, no *Romanceiro da Inconfidência*, a poeta Cecília Meireles assume a função de ordenar a totalidade de sentido do texto, ao orquestrar as inúmeras vozes e ser portadora da unidade de acabamento formal; toma “uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e, por isso, a sua obra é também um momento desse acontecimento” (BAKHTIN, 2006, p. 176). Ao atualizar as potencialidades da Inconfidência Mineira, a autora assume uma voz social que supera os limites da informação e da perfeição estética. O desígnio artístico torna-se, então, um momento condicionado à sua consciência criadora que trabalha o mundo pela relação dos enunciados sociais heterogêneos que ressoam daquele passado. Por meio desses enunciados, implícitos ou explícitos, que designam as complexas e amplas relações que fundamentam a unidade da sua obra, caracterizada pela falta de conclusões dogmáticas ou soluções heroicas triunfantes a respeito da existência humana, a poeta alcança a “distância puramente interior” (BAKHTIN, 2006, p. 155) em relação à Inconfidência Mineira, possibilitando ao leitor experimentar as emoções e as sensações dos acontecimentos e, assim, interpretá-los, dar-lhes sentido.

Um dos méritos de Cecília Meireles, no *Romanceiro da Inconfidência*, é oferecer ao leitor a possibilidade de compreensão da relação que se institui entre o homem e o mundo, mediada por processos de pensamento, sentimento e reflexão. No entanto, o viés empregado pela poeta – resgate de eventos da memória nacional numa estrutura que atualiza a tradição na modernidade – desperta em alguns leitores e críticos a impressão de que esse livro é uma obra apartada do seu estilo poético. O próximo capítulo tentará demonstrar fatores que comprovam que esse romanceiro traz em suas entrelinhas as marcas do autêntico fazer poético ceciliano.

CAPÍTULO 2 – O *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* E O SEU PERTENCIMENTO À UNIDADE POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES.

A conceituação do *Romanceiro da Inconfidência* como obra essencialmente épica, discutida no início do capítulo anterior, na maioria das vezes, costuma vir acompanhada de mais uma interposição: a de que esse poema não tem a dicção intimista e pessoal de Cecília Meireles e, por isso, é uma obra à parte do estilo inconfundível dessa poeta. Uma dessas interpretações é a de Leila V.B. Gouvêa (2008). Para ela, o *Romanceiro da Inconfidência* é uma obra escrita num momento de conflito e reinflexão da lírica de Cecília Meireles, que em tempos de Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, dominação ianque sobre o Ocidente e do estabelecimento do Estado Novo no Brasil, defronta-se com as dissonâncias do drama humano e abre frestas no sonho e no canto. Nesse interregno de crise do “eu profundo”, ela mostra completo domínio da prosa e do pensamento discursivo, elaborando artigos e editoriais sobre a crise ética e cultural pela qual passava o mundo. Essa análise faz parte do livro *Pensamento e “Lirismo Puro” na poesia de Cecília Meireles*, em que Gouvêa comenta que a fase de impasse entre o artístico e o histórico na lírica ceciliana deu margem ao aparecimento do *Romanceiro da Inconfidência*, considerado diferente de tudo o que Cecília Meireles havia produzido. A mesma opinião tem Ana Maria Domingues de Oliveira (2006, p. 241), autora do artigo “Nas malhas da História, nas teias da Literatura: o *Romanceiro da Inconfidência*”: “O *Romanceiro da Inconfidência* constitui um dos melhores exemplos das possibilidades de um feliz encontro entre a história e a literatura. Talvez por essa característica o livro permaneça isolado no conjunto da obra de Cecília Meireles”.

Assim como procuramos, no primeiro capítulo desta dissertação, evidenciar a essência lírica do *Romanceiro da Inconfidência*, este capítulo tentará demonstrar como a autora dedica vivamente a essa obra o seu próprio sentimento artístico, a sua maneira de ver e de sentir a vida e a expressão de estados e reflexões puramente interiores, como lhe é característico e particular.

2.1 – O intimismo: remoer da dor

A poesia lírica, em suas possibilidades ilimitadas de realização e apresentação, corporifica o universal por meio de um mergulho do eu em seus sentimentos mais íntimos. Para Hegel (1997, p. 526), o poeta lírico “expõe a si mesmo” naquele momento de conscientização e de exteriorização do que ele pode perceber e/ou experimentar no mundo.

Para Ana Maria Lisboa de Mello (2006, p. 140) esse

ato de construção poética, em Cecília Meireles, vem a ser o produto de uma vivência interior em profundidade, e que se volta para o exterior, inventariando a vida em todas as suas manifestações, em exercício próprio de quem busca respostas sobre o significado da existência.

Essa visão formula uma ideia mais geral do caráter subjetivo da poesia cecilianiana e pressupõe uma busca pelo entendimento e pela compreensão do sujeito enquanto ser-no-mundo ou na vida. Condensando uma refinada sensibilidade e delicadeza, a poeta trabalha sua consciência e sua percepção de mundo num processo de conversa interior com a realidade, usando recursos como a reflexão, as imagens, a musicalidade, as lembranças, entre outros.

A sondagem dos mecanismos líricos cecilianos realizada por inúmeros estudiosos projeta opiniões relevantes, como esta de Mário de Andrade:

ela é um desses artistas que tiram seu ouro onde o encontram, escolhendo por si, com rara independência. E seria este o maior traço da sua personalidade, o ecletismo, se ainda não fosse maior o misterioso acerto, dom raro, com que ela se conserva sempre dentro da mais íntima e verdadeira poesia. (ANDRADE, 2002, p.165).

Essa declaração é oportuna para confirmar as diretrizes do modo de fazer poético de Cecília Meireles e para compará-las ao modo como foi composto o *Romanceiro da Inconfidência*. Esta obra pode ser considerada como marco da sua independência com relação às correntes literárias e, ao mesmo tempo, uma prova concreta de seu “ecletismo” (ANDRADE, 2002, p. 165), visto que se valeu de uma espécie literária de profundas raízes populares para trabalhar literariamente o episódio da Inconfidência Mineira e mesclar a possível “verdade histórica” à fabulação lírica (PERKOSKI, 1989, p.257). Nesse romanceiro, Cecília Meireles expõe em alto grau a sua personalidade ao não desistir dos apelos das vozes reminiscentes do passado, ao dedicar anos ao estudo da conjuração e, também, ao externar seu sentimento de indignação e solidariedade ao homem na busca pela sua identidade moral e psicológica. A sua firmeza em adotar como motivo dos romances um fato histórico vai ao encontro do pensamento de Spina (2007) de que a temática é um dos elementos fundamentais do estilo e está ligada à concepção que o poeta tem da vida e do ambiente que o cerca. Ou

seja, ela incorpora ao *Romanceiro da Inconfidência* a sua subjetividade e a sua intelectualidade marcantes ao reunir um tema tão objetivo ao leque dos que já lhe eram imanescentes: a solidão interior, a nostalgia da infância, a estranheza e a perplexidade, a oposição sonho/realidade, a frustração. A conversão da memória em expressão lírica e a variação de timbres e tons na enunciação poética não deixam dúvidas quanto ao “dom raro” da poeta para “rememorar” (STAIGER, 1969), interpretar e expressar as autênticas impressões advindas dos acontecimentos e das experiências geradas por eles, num recolhimento em si mesma, numa busca de restauração do eu e da relação ser-mundo.

Os padrões hegelianos estabelecem que essa subjetividade deve ser manifestada tanto na criação como no conteúdo da poesia lírica, o que quer dizer que o poeta absorve os temas somente no fundo mais íntimo de sua alma e transforma-os em versos sobre a “vida, a beleza, os direitos e os pensamentos imperecíveis da humanidade” (HEGEL, 1997, p. 522). A noção exata desse conceito pode ser captada numa marca que identifica a poesia de Cecília Meireles: o contorno intimista, embutido tanto de maneira metafórica quanto realista nas ondulações psicológicas e estados interiores do eu poético. O questionamento do ser, o "estar no mundo", a pesquisa do ser humano sempre no limite entre o sonho e a lucidez, o real e a idealidade se cristalizam para indicar uma pessoalidade universal. Em outras palavras, a poeta empresta sua própria pessoa às infinitas projeções da linguagem poética e expõe em primeiro plano seu estado de espírito, suas vivências de vida e suas contradições mais íntimas, num esforço para provar que o mistério da existência não pode ser abordado senão pela experiência, pelo remoer das lembranças e dos sentimentos.

A introspecção acima referida pode ser justificada nos versos do poema “Medida da Significação” e deixam muito claro o caráter existencial da poesia ceciliana. O eu lírico se entrega, num diálogo com o espírito e o mundo, em incansável busca por si mesmo, através da natureza e da inefável memória. O título do poema já aponta para uma situação contraditória, pois pressupõe um limite na significação de alguma coisa. Essa tensão entre a acepção das palavras “medida” (limite) e “significação” (sentido) se estabelece em todo o poema através das inesperadas aproximações entre o concreto e o abstrato, o físico e o espiritual:

Procurei-me nesta água da minha memória
que povoa todas as distâncias da vida
e, onde, como nos campos, se podia se semear, talvez,
tanta imagem capaz de ficar florido...

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas,
para sentir, na noite, o aroma da minha duração.

Compreendo que, da frente aos pés, sou de ausência absoluta:
desapareci como aquele – no entanto, árduo – ritmo
que, sobre fingidos caminhos,
sustentou a minha passagem desejosa.

Acabei-me como a luz fugitiva
que queimou sua própria atitude
segundo a tendência do meu pensamento transformável...

Desde agora, saberei que sou sem rastros.
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos:
as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas.

E aquilo que restaria eternamente
é tão da cor destas águas,

é tão do tamanho do tempo,
é tão edificado de silêncios
que, refletindo aqui,
permanece inefável.
(VI, p. 143)¹⁸

Os elementos da natureza – água, campos, ondas, noite, caminhos – relacionados às palavras abstratas – memória, aroma, duração, vida, passagem, sombras, silêncios – formam imagens etéreas e vagas. A inconsistência dessas imagens, no cruzamento do eu lírico consigo mesmo, destaca a marca inequívoca da sua dispersão interior, e a ligação entre as sensações, os sentimentos e as palavras, percebida nos exemplos “distâncias da vida”, “sombras efêmeras se afogando”, “semear imagens” e “da frente aos pés sou de ausência absoluta”. Os verbos em primeira pessoa e os pronomes “me” e “minha” justapõem-se para evidenciar a presença de um eu em primeiro plano, completamente voltado para si, expressando sua pura subjetividade, numa tentativa de identificação com o mundo. Essa tentativa prova-se na recorrência do verbo “procurar” no início de duas estrofes e de verbos imprecisos – “podia”, “restaria”, ressaltando um movimento reversível entre a imaginação e a condição de esfacelamento desse sujeito. Em todo o poema prevalece uma situação de incerteza e melancolia, uma vez que a existência reclama uma significação e esta se encontra confundida com a natureza, com o tempo, com a memória e com o silêncio. A busca dessa significação em territórios tão longínquos, além da realidade palpável, lembra as palavras de Darcy Damasceno quando afirma que “a dualidade do sensível e conceitual é frequente na poesia de Cecília Meireles” (1967, p. 41). A breve reflexão do eu lírico nos últimos versos do poema, como que voltando os olhos para o que apenas pode ser intuído, parece confirmar a sua débil compreensão de que a relação entre o ser e o mundo, embora confusa e inexplicável, permanece eternamente inefável.

¹⁸ A citação de poemas de outros livros de Cecília Meireles será feita apenas com as siglas dos títulos de cada obra e o número da página. Os poemas citados fazem parte da 2ª edição da Obra completa de Cecília Meireles, Companhia José Aguilar Editora, 1967. A relação dessas abreviaturas se encontra no início desta dissertação.

Ainda perseguindo a presença do intimismo em Cecília Meireles é importante citar que em um ensaio proveniente da conferência de abertura do *Seminário Internacional Cecília Meireles 100 Anos*¹⁹, o professor Alfredo Bosi julga como ponto chave da sua obra “o sentimento de distância do eu lírico em relação ao mundo”. Para o crítico, essa condição de alheamento e ausência, além de ser uma qualidade, torna-se uma pista para a compreensão da densidade, da beleza e da espiritualização da poesia cecilianiana, pois demonstra um modo próprio de lembrar, de rememorar um passado não ressuscitado, que está em estado de latência e que “se repropõe no agora da enunciação mediante os signos de perda, nostalgia, renúncia e resignação” (BOSI, 2007, p. 15). O que parece ser paradoxal (intimismo-ausência) é na verdade a especificidade cecilianiana da rememoração, um remoer íntimo e constante do eu poético que deixa a existência do mundo como que suspensa no presente.

Alfredo Bosi (2007, p.13) esclarece o sentido abstrato contido no termo “mundo” como o “fluxo das experiências vividas, tudo quanto foi visto, amado e sofrido: paisagens contempladas, entes queridos, situações de prazer ou dor”. No propósito de articular as abstrações de um todo ausente nesse mundo define a oscilação entre a contemplação do eu e as imagens fugidias do objeto, intensificando a figuração da dor da perda. Essa questão essencial está justamente na forma espontânea com que Cecília Meireles consegue integrar ao desenvolvimento coerente do poema as suas necessidades expressivas mais fundas, dando-lhe um tratamento pessoal e até certo ponto único.

O modo direto como o sujeito lírico se apresenta e se expõe evidencia a sua posição em relação ao objeto e evoca as palavras de Staiger (1969) de que na poesia lírica um coração que recorda e se expressa em uníssono com as coisas. Esse fenômeno da criação poética se repete sucessivamente na lírica cecilianiana. Cada poema é o resultado de um processo interior que mescla a realidade à intuição e à sensibilidade e abre caminhos a outros horizontes, a outras disposições da alma. Cada poema tem o centro fixo de observação no próprio eu e se realiza por modos descontínuos e fragmentários. Seguem alguns versos do poema “Sobriedade”:

A tarde encontrou-me aqui, entre tentativas perdidas,
[...]
Ai de mim!

¹⁹ *Seminário Internacional Cecília Meireles 100 Anos* – realizado na Universidade da São Paulo, em outubro de 2001, reuniu durante três dias alguns dos principais nomes da crítica literária acadêmica, vinculados a quatro universidades brasileiras e cinco estrangeiras, em torno do legado e da vida da Cecília Meireles. A versão escrita de algumas conferências e comunicações apresentadas no evento foram organizadas no volume *Ensaio sobre Cecília Meireles* por Leila V.B.Gouvêa, em 2007.

Que coisa tênue, a minha vida, que conversa apenas com o mar,
 e se contenta com um sopro sem promessa,
 que voa sem querer das ondas para as nuvens!
 (MA, p. 316)

No primeiro verso, o eu lírico já se coloca em posição de procura e ao mesmo tempo de desencanto. A expressão “Ai de mim” confirma sua perspectiva de desolação e de resignação diante da vida. Os traços dessa resignação sóbria obrigam-no a reconhecer a sua posição de fragilidade e solidão, pois nem ao menos é tocado pela força do mar. O “sopro” que sobe direto das ondas para as nuvens configura-se num sinal de coexistência entre o inteligível e o sensível, provando que o sujeito lírico não aspira a uma situação isolada no seio da realidade concreta (HEGEL, 1997), mas abandona-se a um impulso introspectivo. Mário de Andrade (s/d, p. 255) localiza nesse deixar-se levar pelo eu profundo, o “Lirismo Puro”, aquele que permite ao poeta “grafar certos instantes de vacuidade em que há como que um eclipse quase total da reação intelectual”. Ao detectar esse lirismo em Cecília Meireles registra: “ninguém entre nós pra captar momentos de sensibilidade, quase livres, de rápida fixação consciente, em que o assunto como que parece totalmente sem assunto” (ANDRADE, 2002, p. 167). O sentimento se expressa inteiramente no poema “Excursão”:

Estou vendo aquele caminho
 cheiroso da madrugada:
 pelos muros, escorriam
 flores moles da orvalhada;
 na cor do céu, muito fina,
 via-se a noite acabada.

Estou sentindo aqueles passos
 rente dos meus e do muro.
 As palavras que escutava
 eram pássaros no escuro...
 Pássaros de voz tão clara,
 voz de desenho tão puro!

Estou pensando na folhagem
 que a chuva deixou polida:
 nas pedras ainda marcadas
 de uma sombra umedecida...
 Estou pensando o que pensava
 nesse tempo a minha vida.

Estou diante daquela porta
 que não sei mais se ainda existe...
 Estou longe e fora das horas
 sem saber em que consiste
 nem o que vai nem o que volta...
 sem estar alegre nem triste,

sem desejar mais palavras
 nem mais sonhos, nem mais vultos,
 olhando dentro das almas

os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...

- itinerários antigos,
que nem Deus nunca mais leva.
Silêncio grande e sozinho,
todo amassado com treva,
onde os nossos olhos giram
quando o ar da morte se eleva.
(VI, p. 105)

Nesse poema, o eu lírico excursiona pela sua memória e nessa rememoração da infância, das pessoas, coisas, lugares, frustrações e acontecimentos do seu passado, faz uma tentativa de reconstituir um tempo perdido. A imaginação é a mola propulsora dessa reconquista e é possível perceber uma aguda percepção interior das suas experiências pela insistência da primeira pessoa. O plano das lembranças, prolongado pelo seu íntimo remoer saudoso, é sustentado pelo emprego das reticências e pelos verbos no gerúndio e no presente. A progressão das ações “vendo”, “sentindo” e “pensando”, seguidas pela abstração das imagens auditivas e visuais (“voz de desenho tão puro”, “sombra umedecida”), conduz a um clima de divagação, que vai, aos poucos, a partir da quarta estrofe, sendo substituído por um clima de incertezas. O tom declina para um sentido de vagueza e de distância percebido pelo emprego marcante de advérbios e conjunções – “não”, “se”, “ainda”, “longe”, “fora”, “nem”. Uma sensação de esvaecimento desprega-se dos versos, indicando a mudança de perspectiva das recordações. A sensação de resignação e de desinteresse do eu lírico rompe com o caráter de normalidade existencial das estrofes anteriores e logo alcança a voz do silêncio e da treva, conduzindo o sujeito ao plano da morte. Vê-se que o conteúdo do poema é espiritual, pessoal e que o modo de expressão do eu lírico o manteve entre a zona da perceptividade sensível e da subjetividade do sentimento e do pensamento. Não está explícita nenhuma necessidade do sujeito de entender e de aceitar a realidade ou a vida, mas uma melancólica incerteza sobre o que é passageiro e/ou eterno, deixando claro um sentimento de aceitação e solidão. Nessa atitude de refletir e avaliar, o eu lírico encontra-se cindido num nível de consciência de um eu que se identifica com o seu passado, mas que não consegue resgatá-lo. Nesse ínterim o silêncio é utilizado como um sintoma autêntico do eu solitário.

O sentido concedido e exposto por Cecília Meireles em sua poética sobre os elementos que compreendem os atos, os desejos, as percepções e os sentimentos humanos permite vislumbrar a questão do essencialismo das coisas e das pessoas sob a ampla interiorização anímica. Ao se entender a poesia lírica como uma ressignificação do real é

forçoso admitir, portanto, que ao desentranhar um acontecimento da História oficial, dando-lhe forma de poema no *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles aceita transferir-se a esse acontecimento, como recomenda Collot (2004, p. 7): “A partir do contato com as coisas exteriores, o sujeito aceita ‘transferir-se para as coisas’ para descobrir nelas um milhão de qualidades inéditas”.

A subjetividade que se busca fora do sujeito, enfatizada por Hegel como uma exceção, tem em Michel Collot (2004) uma configuração diferenciada. Para ele, a sobrevivência do eu lírico na modernidade está na transformação da exteriorização da subjetividade, a partir da relação com o que está fora de si. Quer dizer, o sujeito que olha para fora de si se encontra lançado em um mundo e em uma linguagem desencantados; e essa abertura permite a ele se eximir dos limites de sua individualidade, se renovar profundamente e, assim, aumentar a quantidade de suas experiências. Tais experiências passarão a conter simultaneamente o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao autor e a vida do próprio autor, pois, de acordo com Collot (2004), a verdade do sujeito só se constitui em uma relação íntima com a alteridade.

Analisando obras dos autores Rimbaud e Francis Ponge, o referido crítico mensura diversas situações em que esse movimento de exteriorização apresenta-se como um dos modos de expressão do sujeito moderno, que “não pode reaver sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção, mas no transporte em direção ao seu exterior” (COLLOT, 2004, p. 2). Reitera ainda que uma maneira de pensar novos caminhos para a lírica contemporânea é não considerar o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade e sim em uma relação recíproca entre ele, o mundo e o outro.

O intimismo de Cecília Meireles em relação ao *Romanceiro da Inconfidência* pode ser explicado pelos fundamentos teóricos de Collot (2004), uma vez que nessa obra a poeta não expressou os movimentos anímicos de uma matéria oriunda da sua pura interioridade, mas sim as emoções e os sentimentos que nasceram do seu contato material e relacional com um acontecimento da História do Brasil. O fato de essa exterioridade de um eu lírico socializado estar intimamente ligada à memória e à subjetividade humana (ódio, poder, amor, cobiça, etc.) torna essa circunstância comum ao círculo das experiências do homem em sua passagem pelo universo e dá a esse romanceiro uma redefinição particular e pessoal (um pouco mais complexa talvez), mas coesa em relação às demais composições poéticas da autora.

O "Romance XIII ou do contratador Fernandes" não se refere especificamente à conjuração, mas à corrida alucinante pela extração do ouro e do diamante e à cobiça do conde de Valadares pelas riquezas do contratador João Fernandes. A voz do eu lírico (mantida entre parênteses) finaliza o poema e reflete, em tom de lamento, sobre a ambição humana diante das riquezas materiais do mundo. O tratamento humanizado dispensado ao ouro mostra a inversão de valores, a posição do homem subjugado pelo poder do metal que tudo muda, que é motivo de morte e sofrimento dos ricos e dos pobres e que em breve também selará o destino dos inconfidentes. Na forma do tratamento da matéria e nos seus possíveis vínculos com o eu lírico, pode-se intuir a corrente funda de emoção que liga o eu poético ao seu tema, pois, ao invés de excluir, ele inclui a experiência alheia e realiza-se no sentimento que ela desperta. Vê-se, então, configurado o sujeito aludido por Collot (2004), um sujeito que se lança em um mundo fora de si, mas que, ao mesmo tempo, concebe esse mesmo mundo em si. A busca pelo tema dos versos não foi empreendida a partir do interior de um eu recluso nele mesmo e sim em seu horizonte exterior. No entanto, à primeira vista percebe-se a intimidade existente entre o sujeito e o objeto, provada pelo uso das interjeições e pela função emotiva da linguagem. Essa relação se estreita ainda mais pela posição de indignação e sofrimento tomada pelo eu lírico no compartilhamento dessa experiência:

(Ai, ouro negro das brenhas,
 ai, ouro negro dos rios...
 Por ti trabalham os pobres,
 por ti padecem os ricos.
 Por ti, mais por essas pedras
 que, com seu límpido brilho,
 mudam a face do mundo,
 tornam os reis intranquilos!
 Em largas mesas solenes,
 vão redigindo os ministros
 cartas, alvarás, decretos,
 e fabricando delitos.)
 (RI, p. 76)

Um exemplo que evidencia a atitude de perplexidade e amargura do eu lírico em relação ao contexto que antecedeu a Inconfidência Mineira está no "Romance VII ou do negro nas catas" (RI, p. 60), no qual ele tenta compreender a situação degradante dessas personagens no processo alimentador da ganância dos brancos. A presença dos negros nas minas se materializa no verbo "cantar", mas a sua luta pela sobrevivência numa sociedade que os ignorava e os maltratava está bem clara nos versos "Em cada vida de escravo,/ que surda, perdida guerra!" e a personificação das pedras de diamantes comprovam a desilusão com o ser humano: "pedras que, melhor que os homens,/ trazem luz no coração?". A seguir, o eu

lírico expõe o seu sentimento de compaixão diante da situação degradante daqueles seres, numa invocação marcada pela subjetividade e pela emoção. Ajudada pela expansão ao território da alteridade e pelo mergulho nas suas formulações existenciais, a sua voz lírica apostrofa: “Deus do céu, como é possível/ penar tanto e não ter nada!” (RI, p. 61).

É preciso lembrar que, ao tratar a conjuração ocorrida em Minas Gerais em seu romanceiro, Cecília Meireles a envolve com a sua personalidade e confere a ela uma dimensão que extrapola os registros convencionais, fazendo assim uma experiência de seu pertencimento às coisas e às pessoas que circundam o seu mundo interior. Essa exteriorização do eu, que, segundo o pensamento de Collot (2004), faz com que o sujeito lírico cesse de pertencer a si mesmo e deixe de ser o sujeito soberano da palavra para se tornar “sujeito” a ela e a tudo que o inspira, entremeia todos os poemas do *Romanceiro da Inconfidência*, mas não impede que haja uma variação dos modos de expressão desse envolvimento entre o eu lírico e os objetos por ele cantados. Assim, há poemas em que a ação de um “outro” arrebatada plenamente esse “sujeito lírico fora de si”, fazendo com que essa relação de inclusão recíproca constitua o ponto de partida e o de chegada das impressões marcadamente intimistas neles existentes.

Um desses poemas é a “Fala aos inconfidentes mortos”. Dos versos do poema emerge uma manifestação de abatimento e emoção por parte do eu lírico, que se realiza como o lugar de uma subjetividade apreensiva, mostrando uma tensão entre o silêncio e o poder do “imenso tempo” (RI, p. 278):

Treva da noite,
lanosa capa
nos ombros curvos
dos altos montes
aglomerados...
Agora, tudo
jaz em silêncio:
amor, inveja,
ódio, inocência,
no imenso tempo
se estão lavando...

Grosso cascalho
da humana vida...
Negros orgulhos,
ingênua audácia,
e fingimentos
e covardias
(e covardias!)
vão dando voltas
no imenso tempo,
- à água implacável
do tempo imenso,

rodando soltos,
com sua rude
miséria exposta...

Parada noite,
suspensa em brumas:
não, não se avistam
os fundos leitos...
Mas, no horizonte
do que é memória
da eternidade,
referve o embate
de antigas horas,
de antigos fatos,
de homens antigos.
(RI, p. 278-279)

O poema circunscreve um momento introspectivo do eu lírico em relação ao destino dos inconfidentes mortos na busca do sonho irrealizado da liberdade. Nota-se nas três primeiras estrofes um caráter descritivo do ambiente e do clima posteriores ao movimento fracassado, cujas marcas, contidas em imagens sombrias e significativas, são cantadas pelo eu lírico em versos curtos, cheios de melancolia e desconsolo. As montanhas mineiras cobertas pela morte (“treva da noite”) e pelo silêncio ainda guardam expostas as misérias (“grosso cascalho”) da humana vida e embora o passado (“fundos leitos”) se encontre invisível e inatingível para muitos. A memória faz renascer todo o anseio de liberdade daquelas “antigas horas, dos antigos fatos e de homens antigos”.

E aqui ficamos
todos contritos,
a ouvir na névoa
o desconforme,
submerso curso
dessa torrente
do purgatório...
(RI, p. 279)

Na quarta estrofe há uma mudança de perspectiva. O eu lírico assume a primeira pessoa do plural e a reflexão toma ares de reflexão e incerteza. A escolha lexical incide sobre vocábulos de sentido imaterial (“névoa”, “desconforme” e “purgatório”), dando um indício do esgarçamento do seu entendimento sobre aqueles acontecimentos. A Inconfidência Mineira não está definitivamente resolvida, faz parte de um passado ainda não redimido e só o futuro poderá dizer se a imagem dos inconfidentes será dissolvida pelo tempo. Resta-lhe então o questionamento:

Quais os que tombam,
em crime exaustos,
quais os que sobem,
purificados?
(RI, p. 279)

A afetividade inseparável do sujeito ao objeto, percebível nesse poema, reforça a ideia de Collot (2004) de que a alma humana é transitiva e necessita de um objeto que a afete, como seu complemento direto. Os novos horizontes do eu descobertos por Cecília Meireles na retomada de um acontecimento histórico, o movimento de se lançar para além dos limites restritos do seu próprio espírito, não impediram que a voz lírica soasse clara e evidentemente intimista na configuração dos sentimentos, das emoções e do sofrimento do povo mineiro no século XVIII. Sobre a expressividade de Cecília Meireles, Eliane Zagury entende que

o tema que comanda a poesia cecilianiana, a angústia da participação intensamente emotiva no cerne da vida e da morte, algumas vezes aparentemente se exaure e carboniza. Entretanto, no *Romanceiro da Inconfidência*, renasce; não como a fênix cíclica e igual, mas completamente transmigrado, feito móvel poético e não mais especulação. (ZAGURY, 1973, p. 74)

A opinião de Zagury se confirma, visto que o eu lírico exterioriza com grande propriedade a experiência de outrem como se dela fizesse parte. Em todo o poema, assim como em todo o *Romanceiro da Inconfidência*, a imaginação do sujeito, lançada para novas direções, provocou em sua alma sentimentos inauditos, formas sugestivas, complexas e inéditas, como previu Collot (2004).

A variedade temática da poesia lírica cecilianiana, composta a partir das mais íntimas e pessoais impressões da alma e do espírito, compreende também um fator imanente a todo discurso que toma por objeto a História, seja ele literário ou não: o tempo. Ao tecer esse bordado delicado e autêntico com diretrizes históricas, com imaginação e com sensibilidade, a poeta, sem julgar o passado, mesclou-o ao presente, sem dar as costas ao futuro. A discussão desse assunto está no próximo item deste capítulo.

2.2 – O tempo – infatigável tirano

Uma das questões mais fecundas e constantes na obra de Cecília Meireles diz respeito à angústia temporal, incitadora da sua consciência sobre a efemeridade das coisas e da sua imersão no terreno do impalpável e do sutil. Desdobrado num amplo campo lírico, o tempo, integrado às emoções e pensamentos do eu poético, é captado desde a mais simples expressão de vida até as mais complexas e misteriosas indagações sobre o destino do homem. Ciente de que o tempo é condição essencial para o homem, pois concilia o começo e o fim da existência de todas as coisas, a poeta articula em sua poesia a realidade existencial e a

temporalidade, fomentando a reflexão sobre as experiências humanas evocadas pela recordação. A partir daí, a dimensão e o sentir do tempo tornam-se fundantes da maneira pela qual ela tenta captar-explicar as vivências do homem através dos séculos, muito embora esse processo penetre incessantemente no conflito entre o eterno e o instantâneo.

As precoces experiências particulares com a perda e a solidão deram-lhe bagagem para que ela pudesse enfrentar esse penoso conflito. Sem conhecer o pai, morto antes do seu nascimento, Cecília Meireles ficou órfã de mãe aos três anos de idade, razão pela qual foi entregue aos cuidados da avó. Na vida adulta, o suicídio do primeiro marido marcou de modo indelével sua vida. Todo esse contexto lutuoso de perdas sucessivas pode ser sentido na profunda sensação de comoção e instabilidade que contagia seus versos em diversas obras. Esse deslocamento do eu lírico entre o que é eterno e o que é fugidio ressoa numa poética que recusa qualquer identificação com o imediato e que concebe uma temporalidade além das amarras cronológicas, porque está sempre em busca de reunificar os tempos e os espaços. As reminiscências de experiências vividas são caminhos usados por ela para o desvelamento e aproximação dos tempos.

Por estas razões, objetiva-se, neste tópico, investigar se os modos pelos quais a poeta elabora o referido deslocamento também estão presentes na formulação das lembranças coletivas de um passado histórico rememorado nos poemas do *Romanceiro da Inconfidência*.

O eminente lirismo dessa obra, para Maria Zaíra Turchi (1999, p. 137), se prova pelo fato de que Cecília Meireles a compôs em duas direções: “uma imediatamente histórica, e outra, que se aprofunda no mistério existencial”. Confirmando a importância do tempo nesse processo, Turchi continua:

Na verdade, porém, trata-se de duas direções numa só, porque, se de uma parte os fatos históricos ligados à Inconfidência Mineira aconteceram no passado, fazendo parte de um destino supra-individual e coletivo, por outro lado, encarnam e comprovam o drama do homem singular, situado em qualquer tempo. (1999, p. 137)

Portanto, para prosseguir nesta investigação, faz-se necessário um entendimento prévio sobre a questão do tempo como tema central da análise e da interpretação da trajetória do homem no mundo. A tentativa de uma compreensão racional desse elemento intimamente ligado à existência tem gerado, através das épocas, incontáveis questionamentos e reflexões. São de Santo Agostinho (2007, p. 267-268), o pioneiro nesse campo, as famosas palavras:

Que é, pois, o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a ideia com palavras? [...] Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei.

A percepção agostiniana entende o tempo como algo enigmático, impossível de ser explicado em palavras e que embora seja experienciado por todos só poderia ser compreendido de maneira prática. Em outra reflexão, o filósofo argumenta sobre a não existência lógica do passado e do futuro, uma vez que um já se foi, logo já não é (passado) e o futuro, ainda não veio, logo também não é, chegando então à conclusão que

talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança. (AGOSTINHO, 2007, p. 273)

Essa visão dimensiona o tempo como o “tempo vivido”, ou o “tempo da alma”, e dá-lhe um aspecto subjetivo, já que ele existe apenas na mente humana, completamente dependente dessa consciência. Ou seja, não existindo o homem, não mais existirá o tempo.

O tempo lógico, rejeitado por Santo Agostinho, provém da tese cosmológica grega e é considerado como o tempo dos corpos e da natureza, cronológico e com vistas sempre para o futuro, sem considerar, portanto, a percepção psicológica do tempo da alma.

A partir do contraste entre o tempo da alma e o tempo lógico, o filósofo francês Paul Ricoeur (2010) desenvolve uma importante análise sobre a temática do tempo e redefine, sob a égide dos estatutos agostinianos, a estreita relação entre o tempo humano e a narrativa, apoiando-se nas práticas humanas e na temporalidade para diferenciar a narrativa histórica da narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que as fixa como formas de narrar as experiências temporais humanas. Em *Tempo e narrativa*, ele preconiza o emprego da configuração (operações narrativas elaboradas no interior da linguagem, como a forma do enredo e a construção de personagens) nos textos ficcionais como marco da diferença entre as duas narrativas. Isto é, a narrativa ficcional re-significa o homem e o mundo na sua dimensão temporal porque comporta deslocamentos através do tempo e viabiliza a união de coisas e pessoas em lugares e tempos distintos sem se desligar do sentido, dos aspectos psicológicos.

Na poesia, diz Alfredo Bosi (1977) lembrando Santo Agostinho: o presente cumpre-se sem as margens do tempo: presente do passado, presente do presente e presente do futuro; o agora se manifesta no momento em que o eu lírico fala, agregando outros tempos e simulando a experiência do homem no mundo.

Na poética de Cecília Meireles, em que o foco generalizante é a percepção da existência, e o sentimento básico é a efemeridade do ser, a questão do tempo é estabelecida como uma das centralidades, o que significa dizer que a sua poesia identifica a vida ao tempo que flui em simultâneos instantes e que se estende em direção ao passado ou ao futuro, num presente como duração. O tempo se torna então uma extensão da própria alma do eu que, ao abrigar as recordações do passado e a espera do futuro, dá voz às ações, emoções e sentimentos do homem. Essa concepção se relaciona com o tempo do vivido de Santo Agostinho, pois não o compreende como um agente cristizador das vivências humanas em estados duráveis e sim como mudança subjetiva que se introduz no íntimo da razão e da percepção humanas. Esse mesmo tempo alia-se à motivação interior e ao sentimento de instabilidade do eu poético e revela, por meio da linguagem, todo o seu antes, agora e depois, como se pode verificar nos versos de “Canção do amor-perfeito”:

O tempo seca a beleza,
seca o amor, seca as palavras.
Deixa tudo solto, leve,
desunido para sempre
como as areias nas águas.

O tempo seca a saudade,
seca as lembranças e as lágrimas.
Deixa algum retrato, apenas,
vagando seco e vazio
como estas conchas das praias.

O tempo seca o desejo
e suas velhas batalhas.
seca o frágil arabesco,
vestígio do musgo humano,
na densa turfa mortuária.

Esperarei pelo tempo
com suas conquistas áridas.
Esperarei que te seque,
não na terra, Amor-perfeito,
num tempo depois das almas.
(RN, p. 390)

Nesse poema, mesmo sendo o sujeito ativo dos versos enfáticos que abrem as três primeiras estrofes, o tempo acaba por se confundir com o que o eu lírico verdadeiramente é, pois existe a clara noção de que a vida e o eu estão à sua sombra, expostos às suas vicissitudes. O movimento de secar do tempo envolve simultaneamente elementos humanos e da natureza (“palavras”, “amor”, “saudade”, “desejo”, “areias”, “conchas” e “musgos”), dando um ar de naturalidade à ação. Esta ação provoca o deslocamento do que poderia ser eterno (“amor”, “palavras”) para uma condição de fugacidade (“leve”, “solto”, “desunido”) e

fomenta uma reflexão sobre as contradições, perplexidades e perdas surgidas no decorrer da vida. Nota-se que a relação entre os tempos verbais no presente (“seca”) e no futuro (“esperarei”), entremeada pelas lembranças do passado, reitera a postura interior do eu lírico de desencanto e resignação quanto à experiência vivida, a partir dos sinais do tempo linear.

Em outro poema, “Retrato”, a matéria frágil das palavras abre as vias para um novo conceito das experiências fugazes e instáveis do ser, formulado a partir da consciência/vivência do eu lírico num jogo com o tempo e no tempo, que o levam a confundir passado e presente, num contínuo remoer de incertezas e desencontros consigo mesmo:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha essas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha esse coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(VI, p. 106)

A anáfora do pronome em primeira pessoa indica a interpretação do poema na direção de um eu lírico completamente interiorizado, os versos exprimem um sentido à condição existencial de ser e deixar-se-ser, e os elementos “não”, “nem”, “triste”, “amargo”, “frias e mortas”, “perdida” dirigem o tom para a noção de negatividade. O resgate do ontem, sob o pulsar da memória, se materializa nas imagens de um eu que se volta para si mesmo, se olha e não se reconhece. Esse eu do poema toma consciência do que é no presente a partir do momento em que compara o antes com o agora. O trânsito entre essas dimensões temporais, possível pela mediação da recordação e da memória, é articulado no poema por meio da linguagem, o que faz com que a identificação da vida com o tempo, gerada pela poesia, encerre a possibilidade da sua materialização. A sensação de autodescoberta e de desagrado é mostrada pela repetição do advérbio “assim” (1ª estrofe), da conjunção “e” (2ª estrofe) e do advérbio, “tão” (3ª estrofe), que confirmam a triste constatação da inevitável passagem do tempo. A percepção sensorial, matizada pelas lembranças do passado, clareiam as imagens do agora (“olhos vazios”, “lábios amargos”, “mãos frias e mortas”), numa comprovação de que o tempo não se deixa apreender, mas se deixa mostrar nas “marcas” do corpo. A experiência da fugacidade da vida, instaurada nas íntimas indagações do eu lírico pela força do tempo

cronológico é evidente nos versos do poema, que exprimem a distensão temporal por meio da circunspeção, de distorções da fisionomia e da imprevisibilidade do sentimento de fracasso. Essa percepção da dimensão temporal pelo sujeito condiz com o tempo da alma agostiniano, impregnado de subjetividade, embora a noção cronológica persista. Para Paul Ricoeur (2010, p. 187), “não é numa oposição simplista entre tempo dos relógios e tempo interior que devemos nos deter, mas na variedade das relações entre a experiência temporal concreta e o tempo monumental (do qual o tempo cronológico é apenas a expressão audível)”. A evocação dessas relações faz com que a poesia vá bem além da oposição abstrata e se transforme em maneiras variadas de compor perspectivas sobre o tempo, que apenas a especulação não consegue mediar. Mesmo que a narrativa ficcional, pela sua estruturação, transforme o tempo em tempo humano e psíquico, o tempo cronológico aparecerá, estabelecendo referências com a realidade.

Considerando ainda a teoria de Ricoeur (2010, p. 274) de que “somente a narrativa pode expor a experiência humana por meio da temporalidade e que a narrativa ficcional é mais rica em informações sobre o tempo”, compreende-se que esse processo no qual Cecília Meireles invoca e evoca o tempo, em suas múltiplas e simultâneas ocorrências, na tentativa de compreendê-lo como elemento essencial na marcha da vida humana, faz com que a voz do eu lírico consiga, em profusão, expressar as ressonâncias e as dimensões desse conteúdo.

Darcy Damasceno (1967, p. 41) aponta a consciência temporal como sendo “a mola mestra do lirismo ceciliano” e acrescenta que a poeta se firma no que é concreto e nos estímulos sensoriais para prosseguir na busca pelo fugidio. Assim, o tempo deixa de ser um valor absoluto tripartido em passado, presente e futuro e a partir dessa confluência passa a ser apenas uma agônica reflexão, medida pela melancolia e pela fluidez da realidade e da existência. Esse tempo contextual, relativo às experiências do homem no universo, está intimamente associado ao conceito de “eu”, pois somente quando está incluso numa sucessão de momentos e mudanças temporais é que o homem se estabelece como ser-no-mundo. A percepção e o sentimento de simultaneidade articulados pela memória e pela linguagem transportam o homem para além de uma estrutura objetiva e libertam-no da indiferença da sucessividade. O tempo físico fica em segundo plano, passa a valer o tempo pessoal, subjetivo, o único que pode apreender a imponderabilidade da vida e das coisas.

Sobre as relações entre a ficção e a história, Benedito Nunes (1988), concordando com Paul Veyne e Collingwood, afirma que ambas são formas de linguagem sintéticas e recapitulativas que têm por objetivo a atividade humana. Mesmo sendo obras de imaginação,

diferem enquanto a imaginação do historiador pretende ser verdadeira. Como Ricouer (2010), Nunes também concorda que essa base narrativa existente na ficção e na história sofre o entrecruzamento dos modos como cada uma elabora a temporalidade. Ao reconsiderar a natureza temporal nessas duas instâncias, o crítico brasileiro diz:

Narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo. A narrativa ficcional pode fazê-lo alterando o tempo cronológico por intermédio das variações imaginativas que a estrutura auto-reflexiva de seu discurso lhe possibilita, dada a diferença entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. A narrativa história desenrola-o por força da mimesis, em que implica a elaboração do tempo histórico, ligando o tempo natural ao cronológico. (NUNES, 1988, p. 34)

Em virtude do jogo do tempo efetuado pelo homem ao contar as suas experiências, a ligação entre ficção e história fica mais clara nas narrativas de acontecimentos históricos, quando poetas e historiadores reinscrevem o passado no presente. A partir daí, o texto produzido substitui o fato de modo que a imaginação passa a apresentar um efeito de realidade. Assim, tanto o real histórico quanto a irrealidade da ficção são responsáveis pelo “passado reconstruído”, mostrando que houve uma ponte entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Para Benedito Nunes, essa ligação se dá por meio de dois conectores. O primeiro é o “calendário, sucessão cíclica dos movimentos astronômicos, ligado ao ‘sortimento de memórias’, eixo referencial da atividade humana” (NUNES, 1988, p. 29).

Essas considerações dialogam com o pensamento de Maria Zaíra Turchi (1999, p. 141), pois para ela,

o aproveitamento poético que Cecília Meireles faz de alguns recursos, o calendário e a sucessão de gerações, apoia o *Romanceiro da Inconfidência* no inegável do fato – a data -, ponto fixado no calendário, mas busca recuperar a dispersão e a multiplicidade do movimento interior, reversível e simultâneo (1999, p. 141).

Isso significa dizer que a ênfase dada ao sentido e ao sentir do tempo no *Romanceiro da Inconfidência* parte da subversão da temporalidade linear, pois o tempo externo (ou histórico) da Inconfidência Mineira, marcado pela sucessão de eventos e pelas datas, não é ignorado pela autora, mas é enfrentado catarticamente, o que faz com que a irreversibilidade desse tempo transforme-se em impressões e sensações mutáveis. O foco é a circunstância, é o fugidio das pequenas e simples realidades, que graças à memória e ao tratamento lírico alcança um significado de “re-presentificação” das formas cronológicas passadas. Cecília Meireles abre o “Cenário I” e adentra no drama da Inconfidência Mineira recuperando essas pequenas realidades: “plácidas colinas”, “nuvens”, “o gado”, “largos rios”, “colinas e

torrente”, “*arroios fanados*” e “*cascalho*” (RI, p 38), que são pouco a pouco atingidas pela agitação do espírito e pelas recordações. Logo o eu lírico dá pistas de como se dá esse contato:

*Vencendo o tempo, fértil em mudanças,
conversei com doçura as mesmas fontes,
e vi serem comuns nossas lembranças.*

[...]
*Escuto os alicerces que o passado
tingiu de incêndio: a voz dessas ruínas
de muros de ouro em fogo evaporado.*
(RI, p. 39)

A partir daí o poema prioriza o mundo abstrato, o mundo das recordações. A ligação com o real vai dando lugar a uma ligação com o emocional. Os verbos com sentido perceptivo (vi, ouvi, conversei, me chama, me fala, entendo, me acenam, percebo, escuto) marcam a presença e a participação do eu lírico em uma anterioridade temporal, de modo natural e pessoal. Ele atrai o objeto para a sua esfera vivencial, separa-o da objetividade, volta-se para sua própria consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir não a realidade das coisas, mas o modo por que afetam a alma subjetiva. Isso, conseqüentemente, comprova que o refluir do pensamento e do sentimento no tempo, embora não prove a veracidade dos acontecimentos, pode conceder ao poeta a chance de “descerrar o véu das recordações” (MEIRELES, 1989, p. 13) e, ao leitor, uma apreensão interpretativa da poesia, por conseguinte, dos fatos. Ricoeur (2010) chama essa organização do tempo humano à maneira da narrativa ficcional de “terceiro tempo”, uma tensão temporal conciliada pelas dimensões cronológica e não cronológica, integrando-as e ultrapassando-as simultaneamente.

Embora o tempo faça com que o passado fique cada dia mais distante, a “íntima comunhão de Cecília Meireles com o tempo sempre eterno, sempre vivo nas almas” (COELHO, 1993, p. 86) foi capaz de diluir as cristalizações temporais do século XVIII em Minas Gerais e penetrar no mais fundo da História do Brasil, desconsiderando subjetivamente a distância entre o passado, o presente e o futuro. A poeta, ao aproximar-se de “tema tão grave” (MEIRELES, 1989, p. 20) intuiu que “*o passado não abre a sua porta/ e não pode entender a nossa pena*” (RI, p. 42). Por isso, escavando a clara materialidade do tempo cronológico, sucessivo, ela concede ao eu lírico a tentativa de perscrutar a fragilidade dos destinos humanos neste episódio, absorvendo os fatos somente no fundo mais íntimo de sua alma e transformando-os em versos sobre a vida, a beleza, os direitos e os pensamentos imperecíveis da humanidade, ocasião em que ela realiza a condição do poeta lírico por

excelência. Vivenciados num único instante, o presente, o passado e o futuro desdobram-se em categorias psicológicas ordenadas pelo estado anímico do eu poético, graças à memória.

A memória é regida pela interioridade do indivíduo e pela fusão e/ou associação de suas experiências significativas – “tudo quanto foi visto, amado e sofrido” (BOSI, 2007, p. 13) – formando um mundo emocional que passa a fazer parte da essencialidade do homem. O papel da memória na poesia ceciliana, voluntária ou espontânea, pressupõe ao tempo presente uma sensação de ilimitado, pois misturado às lembranças do passado não se sabe quando começa um e termina o outro, como pode ser notado na “Fala Inicial”, cujo narrador, no presente da narração, mostra um “labirinto” onde os acontecimentos passados invadem o presente: “*Tudo me fala e entendo: escuto as rosas/ e os girassóis destes jardins, que um dia/ foram terras e areias dolorosas*” (RI, p. 39). Também é o tempo da tensão, porque contém as experiências findas e as expectativas e esperanças do futuro, como nos versos da “Fala aos inconfidentes mortos”: “*Agora, tudo/ jaz em silêncio:/ amor, inveja,/ ódio, inocência,/no imenso tempo/ se estão lavando...*” (RI, p. 278).

Um dos mais significativos poemas do *Romanceiro da Inconfidência* para exemplificar essa questão do remanejamento das vivências temporais para a poesia, por meio da irrealidade, é o “Retrato de Marília em Antonio Dias”. Diferente das falas, dos cenários e dos romances, esse retrato traz Marília num corpo “amortalhado” no presente e vivo para as lembranças de um passado implacável: “*memento, memento, memento...*” (do latim “eu me lembro”):

*(Essa, que sobe vagarosa
a ladeira da sua igreja,
embora já não mais o seja,
foi clara, nacarada rosa.*

*E seu cabelo destrançado,
ao clarão da amorosa aurora,
não era essa prata de agora,
mas negro volume ondulado.*

*A que se inclina pensativa,
e sobre a missa os olhos cerra,
já não pertence mais à terra:
é só na morte que está viva.*

*Contemplam todas as mulheres
a mansidão das suas ruínas,
sustentada em vozes latinas
de réquiens e misereres.*

*Corpo quase sem pensamento,
amortalhado em seda escura,
com lábios de cinza murmura*

“memento, memento, memento...”

*ajoelhada no pavimento
que vai ser sua sepultura.)*
(RI, p. 264)

O poema está em itálico, fator comum nos poemas de Cecília Meireles em que a reflexão do eu lírico se destaca. O uso dos parênteses e da terceira pessoa do singular causa uma impressão de distanciamento de Marília em relação ao tempo presente e à própria realidade. No entanto, quando deixa de priorizar as belezas físicas de Marília que foram ofuscadas pelo passar do tempo e se volta para assinalar os efeitos psicológicos dessas e de outras mudanças, o sujeito da enunciação aproxima-se das vivências da personagem e, num tom de lamento e resignação, concede ao leitor uma nítida noção da fugacidade dos seres e das coisas, pois “Marília representa a memória, a revelação das consequências dos fatos na vida das pessoas, principalmente das mulheres que permaneceram em Vila Rica a sustentar lembranças e destruições” (TURCHI, 1999, p. 152). Há no poema uma ansiedade em relação ao presente, uma interligação de causa e efeito, num vaivém constante das coisas que eram ontem e das que são hoje, presas umas às outras apenas por recordações. Não há uma ordenação, mas uma associação de eventos sentidos no passado que foram incorporados à realidade do presente e à ideia de que o futuro está na morte: “*ajoelhada no pavimento/ que vai ser sua sepultura*” (RI, p. 264). Como visto no poema “Retrato”, percebe-se que o tempo é um fator de desagregação, sua passagem é inatingível e traduzida em cansaço e velhice. Tudo passa e esse tempo é o tempo da vivência e da perda, não há como escapar. Sob esse olhar, o tempo é uma condição fatal, o agente da degradação e da decrepitude dos seres, pois tudo é incerto e passageiro. Essa estruturação do tempo vivido, das experiências, imposto ao tempo humano, da linearidade, define, pelos estatutos de Ricoeur (2010, p. 229), a divisa entre o que é histórico e o que é poesia no *Romanceiro da Inconfidência*.

A formulação temporal em Cecília Meireles, completamente integrada à ideia de Ricoeur (2010) de buscar uma mediação entre o tempo lógico e o tempo interno compreende outro fator importante no *Romanceiro da Inconfidência*: o desencantamento do mundo por parte de um eu diante do poder do tempo sobre o sonho, sobre a expectativa do futuro. Maria Zaira Turchi (1999, p. 142) assinala que “a poeta encontra a síntese do tempo-físico e do tempo-consciência; a simultaneidade na sucessividade – ‘Dentro do tempo há mais tempo’ (RI, p. 54)”, e ainda: “Sobre o tempo vem mais tempo.” (RI, p. 90).

Isso está presente em muitas situações no *Romanceiro da Inconfidência*, o que é perfeitamente natural, uma vez que a conjuração, linha condutora da obra, não passou de um ideal; e todos os poemas se voltam para as causas, registros e consequências referentes a ele. Em todos os ciclos, os sonhos de riqueza, de liberdade e de amor estão marcados pelas dissonâncias do tempo e pela incapacidade do homem de reagir ao seu poder. Sempre haverá o perigo dos sonhos, pois o fatalismo da fugacidade e precariedade dos prazeres terrenos faz parte da vida do homem:

*(Que tudo passa...
O prazer é um intervalo
na desgraça...)*

[...]
*(Que tudo acaba!
Quem diz que montanha de ouro
Não desaba?)
(RI, p. 88)*

Nessa reflexão do eu lírico, o tempo torna-se uma personagem independente, incontrolável e impossível de se reter, é o agente da corruptibilidade das coisas terrenas e humanas e assalta a consciência e o sonho, a realidade e a fantasia com acontecimentos, pensamentos, sensações e lembranças que oscilam entre a exaltação da vida e a descrença nela, numa confirmação constante de que tudo é efêmero e breve.

O “Romance XX ou do país da Arcádia” mostra que a liberdade era apenas um sonho de poetas e que uma “nuvem de lágrimas” se aproxima da “pastoral dourada”. Uma intervenção do eu lírico confirma: o leque está partido, o ideal da inconfidência foi interrompido, o tempo transformou tudo em cinzas, o sonho foi passageiro. Novamente, o tempo interior, acomodado à temporalidade objetiva, faz com que o poema extrapole os limites da História e alcance as ressonâncias sentimentais advindas da realidade:

*(O tempo é indelével,
mas não há mais nada,
Em cinza adormece
a festa de nácar,
o assomo celeste
do país da Arcádia,
no partido leque...)
(RI, p. 96)*

Embora viesse tardiamente, o sonho da liberdade não teve tempo suficiente para ser concretizado, mas esse mesmo tempo foi implacável na decretação das sentenças.

LIBERDADE, AINDA QUE TARDE,
 ouve-se em redor da mesa.
 E a bandeira já está viva,
 e sobe, na noite imensa.
 E os seus tristes inventores
 já são réus – pois se atreveram
 a falar em Liberdade
 (que ninguém sabe o que seja).
 (RI, p. 108)

Pelos postulados de Ricoeur, a arte de rememorar representa uma resposta poética aos paradoxos do tempo e às aporias da vida e do mundo. As relações cruzadas que surgem entre o passado e a imaginação são inerentes à prática narrativa, única forma de “realidade” que o tempo pode ter. Para esse crítico, a ficção, com seu poder de descobrir e de transformar o mundo efetivo da ação, tem recursos para inventar suas próprias medidas temporais e esses recursos encontram no leitor expectativas, relativas ao tempo, infinitamente mais sutis que as relacionadas com a sucessão retilínea” (RICOEUR, 2010, P. 43). Dessas afirmações depreende-se que, através da palavra, o homem vence a irreversibilidade do tempo e firma-o como categoria psicológica que resgata a experiência vivida, rompe os limites da causalidade temporal e faz vibrar a interioridade humana. Na poesia ceciliana, esses pressupostos se comprovam na habilidade da autora de desmascarar a ilusão da linearidade do tempo histórico no *Romanceiro da Inconfidência*. Num harmonioso jogo de encontros e desencontros do presente com o passado e com futuro, mediado pela recordação, a voz lírica consegue “re-ver” as imagens, “re-significar” o passado colonial brasileiro e alcançar o momento que “re-presentifica” a vivência humana diante da sua efemeridade.

Muitas vezes, na poesia, as tentativas da memória de resgatar, por meio das lembranças, as experiências e os incidentes desfeitos pela ação do tempo despertam a aparência da natureza, configurando-a em imagens sensoriais. Esse fenômeno será discutido no próximo tópico.

2.3 – As imagens: labirintos poéticos

O poeta, ao organizar os elementos de seu universo poético, usa a imaginação e as palavras para dar forma a uma materialidade subjetiva, que provém do seu envolvimento com o mundo e da sua maneira de olhar as coisas por dentro. Para isso se vale dos recursos de

linguagem, como metáforas, comparações, alegorias, sinestésias e imagens, que têm características particulares, mas comungam a pluralidade de sentidos.

Um desses recursos, a imagem, muito evidente na poética ceciliana, terá sua análise pautada doravante nas teorias de Octavio Paz, que, no capítulo “A Imagem” do livro *Signos em rotação*, afirma que “épica, dramática ou lírica, condensada ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (1976, p.38). A imagem desafia o princípio da contradição e não aspira à verdade, pois não diz o que é e sim o que poderia ser, numa correspondência à regra da verossimilhança aristotélica. Ela retém uma pluralidade de sentidos permanente, porque há um acolhimento e uma exaltação de todos os significados primários e secundários das palavras. Ela não descreve o objeto parte por parte, mas percebe-o como um todo, numa unidade momentânea. Essa apreensão da realidade pode gerar um aparente contrassenso ou sem-sentido do dizer poético porque, no momento da percepção, a diversidade de qualidades, sensações e significados se fundamentam pelo sentido em três níveis: o da autenticidade (as imagens poéticas expressam genuinamente a visão e a experiência de mundo do poeta), o da sua própria lógica (o poeta cria realidades que possuem verdade e consistência) e, por fim, o de dizer muito sobre o mundo e sobre o homem.

No livro *A outra voz* (1993, p. 146-7), Paz continua frisando que

o mundo de operação do pensamento poético é a imaginação e ela consiste, essencialmente, na faculdade de relacionar realidades contrárias ou dessemelhantes. Todas as formas poéticas e figuras de linguagem têm um traço em comum: procuram e, com frequência, descobrem semelhanças ocultas entre objetos diferentes. Nos casos mais extremos, unem os opostos.

A partir dessa ideia, entende-se que o caráter intensamente simbólico das imagens se dá na arquitetura da construção poética, cuja gramática da figuração articula o real e o irreal, o concreto e o abstrato. As imagens então passam a reproduzir o momento da percepção, recriar, reviver a experiência vivida. O objeto vai perdendo a totalidade e surge um significado abstrato, produzido pela recordação da experiência cotidiana e da vida mais remota. Essa volta das palavras à sua primeira natureza, além de produzir a “instantânea reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade” (PAZ, 1976, p. 47), força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. Para o crítico mexicano, a imagem não é um meio de explicar algo, não é um “querer dizer”. A imagem explica-se a si mesma, sentido e imagem são a mesma coisa; o poeta não quer dizer: “diz”. Tocada pela poesia, a linguagem deixa de ser um utensílio e ultrapassa o círculo dos significados relativos,

torna-se algo mais inexplicável e “diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo” (PAZ, 1976, p. 50).

Cecília Meireles expressa sua subjetividade em imagens que entrelaçam efeitos de beleza, sensibilidade e imaginação, que criam um mundo de ideias, sons e silêncio e lembram as palavras de Octavio Paz (1993, p. 143): “as imagens do poema são criaturas anfíbias, são ideias e são formas, são sons e são silêncios”, estabelecendo, assim, uma relação entre a realidade física e a realidade psicológica, pois há na sua poesia uma afinidade com as dimensões racionais e sensíveis da psique humana. Ao nomear coisas e seres e absorver deles as propriedades sensoriais, a poeta possibilita que eles sejam reinventados em suas multiplicidades de formas, cores, cheiros e sons numa poesia expressiva que dá pistas da sua busca pelo que é essencial e que, às vezes, exige o abandono do sonho, implicando numa inesgotável melancolia e descrença do mundo.

Antes de adentrar nesse espaço da poesia cecilianiana é interessante observar o ponto de vista de Jorge Luis Borges sobre a multiplicidade de imagens poéticas e suas especificidades. Borges confere às imagens uma “precisão mágica”, dizendo da capacidade que elas têm de evocar o concreto para arrebatá-lo a uma ideia abstrata, num processo em que a imaginação criadora é capaz de unir universos distintos numa situação inusitada e que, mesmo em sua variedade, as imagens são, essencialmente e quase sempre, as mesmas, podendo ser separadas em grupos a partir de um número limitado de modelos. Em resumo, existem “alguns poucos modelos, bastante comuns, mas que são capazes de variações quase infintas” (BORGES, 2000, p. 41).

Cecília Meireles lança mão de um extenso inventário de imagens para representar a síntese da sua realidade poético-existencial marcada pela “experiência da ruína e do sofrimento da perda” (HANSEN, 2007, p. 34). Algumas se repetem com frequência em diferentes obras, entre elas as que se constroem em torno do espelho, do mar, do sonho, da noite, da flor, da sombra, da lua e do vento. A imagem da “sombra” chama a atenção pelo fator quantitativo com que é empregada e pela variedade de sentidos nela concentrados. Considerando o pensamento de Borges (2000) em relação aos modelos das imagens e os vários significados assumidos pela imagem da “sombra” na poesia de Cecília Meireles, pode-se destacar um dos mais recorrentes: a representação da perda e da ausência, um elemento muitas vezes ligado à negatividade e ao mistério na vida humana. Respalhando esse raciocínio estão as palavras de Alfredo Bosi (1994, p. 461) ao comentar *Solombra*: “o poeta de

Solombra parte de um certo distanciamento do real imediato e norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada”.

O título do último livro de poesia lírica publicado por Cecília Meireles foi resgatado dos primórdios da língua, da expressão originária do latim *sub illa umbra* (sob a sombra), e por si só já organiza um esquema imagético que denota a indefinição e o sentimento de ausência, referido por Bosi (2007, p. 13) como “o ponto chave da obra de Cecília Meireles”. A própria epígrafe da obra vem demonstrar o impasse entre o Céu (transcendência) e a Terra (ser-no-mundo):

Levantei os olhos para ver quem falara. Mas
apenas ouvi as vozes combaterem. E vi que
era no Céu e na Terra. E disseram-me: Solombra!
(SO, p. 782).

Em especial nesse livro, *Solombra*, o ato poético se articula na reiteração do eu sobre o mundo e na dualidade morte-vida, transitório-permanente, memória-imaginação, implicando em imagens concretas e, simultaneamente, de leveza quase abstrata, “efetuando planos e cortes sinestésicos aptos a figurar as intensidades de um eu todo sombra” (HANSEN, 2007, p. 35).

No entanto, essa sensação de apagamento dos dados imediatos da experiência da vida presente pela repetição de imagens de perda não é exclusiva em *Solombra*. O poema “Monólogo”, que faz parte do livro *Vaga música*, já carrega no título uma situação de ausência, o eu poético conversa com alguém que não pode lhe responder porque está ausente. Fala-lhe das perdas, do não representável sensível, numa tensão entre a dor e a indefinição. O objeto e a experiência da sua perda são repetidos no ato da enunciação, que, no único tempo real, o presente do aqui-agora, constitui o antes como tempo de uma afetividade vivida entre os limites do mundo e do infinito. O passado subsiste em imagens indefinidas e em perguntas sem respostas sobre esse alguém ausente. A imagem da sombra sintetiza as perdas acumuladas e o eu lírico, estaticamente suspenso pela dor daquilo que perdeu, vê-se incluído nessa instância imaginária (“nas sombras” e “pelas sombras”).

Para onde vão minhas palavras,
se já não me escutas?
Para onde iriam, quando me escutavas?
E quando me escutaste? - Nunca.

Perdido, perdido. Ai, tudo foi perdido!
Eu e tu perdemos tudo.
Suplicávamos o infinito.
Só nos deram o mundo.

De um lado das águas, de um lado da morte,
 tua sede brilhou nas águas escuras.
 E hoje, que barca te socorre?
 Que Deus te abraça? Com que Deus lutas?

Eu, nas sombras. Eu, pelas sombras,
 com as minhas perguntas.
 Para quê? Para quê? Rodas tontas,
 em campos de areias longas
 e de nuvens muitas.
 (VM, p. 234)

A imagem da sombra nesse poema, elegíaca e condensada pelo ponto de vista da ausência e da distância, confirma a ideia de Gaston Bachelard de que as imagens estão estreitamente ligadas a estados afetivos muito fortes, “quase não abrigam ideias tranquilas e nem ideias definitivas, sobretudo” (1972, p. 18). Essa especificidade da imagem poética revela-a como “uma emergência da linguagem, que está sempre um pouco acima da linguagem significativa” (BACHELARD, 1972, p. 12), comprovando que a língua não se resume a um conjunto de códigos e sentidos que podem ser previstos e utilizados, mas uma fonte onde se pode buscar algo que se diz do ser a ele próprio e ao mundo, principalmente em situações não previstas. Nos versos de “Monólogo”, a imprevisibilidade das palavras, em sua simplicidade, cumula as imagens de uma liberdade de imaginar, o que faz com que o sujeito da enunciação e o leitor se desliguem ao mesmo tempo do passado e da realidade. No agora do poema, a imagem da sombra surge como a visão de um ser perdido no mundo. Ou seja, metaforizada como um mistério pessoal. Para Bachelard, as imagens existem antes do pensamento e não necessitam de um projeto, pois surgem de um simples movimento da alma para se tornarem uma “dádiva de uma consciência ingênua” (1972, p. 7).

O diálogo entre esses apontamentos e a poesia cecilianiana pode ser notado no poema “Nós e as sombras”, do livro *Mar absoluto*, em que uma onda de melancolia conduz o eu lírico a um estado de recordação do passado e procura do presente. Antes, os “vivos” comiam e falavam em torno da mesa ao mesmo tempo em que suas sombras gesticulavam sem voz, sem saudades pelas paredes. Todo o encadeamento e simultaneidade das imagens dos “vivos” e suas respectivas sombras no poema revelam uma relação entre o real (nós) e o irreal (sombras), presente no verso “Mais do que as sombras éramos irrealis”. Essa relação é vista também na junção de elementos de peso semântico diferentes: “vivendo entre vinhos e brasas/envoltos em ternura e lãs”. Isso faz com que a correspondência das dessemelhanças entre a coisa e a sua representação espelhe a tensão do eu poético vincada pela alternância e pela confusão. No presente, diante da separação, resta ao eu lírico a nostalgia daquele tempo

em que os viventes eram “duplos” e “triplos”. Novamente, a apreensão de um momento da experiência humana de perda está ligada a fluidas sombras que se moviam aconchegadas e que agora são “singulares destinos”. Eis o poema:

E em redor da mesa, nós, viventes,
comíamos, e falávamos, naquela noite estrangeira,
e nossas sombras pelas paredes
moviam-se, aconchegadas como nós,
e gesticulavam, sem voz.

Éramos duplos, éramos tríplexes, éramos trêmulos,
à luz dos bicos de acetilene,
pelas paredes seculares, densas, frias,
e vagamente monumentais.
Mais do que as sombras éramos irrealis.

Sabíamos que a noite era um jardim de neve e lobos.
E gostávamos de estar vivos, entre vinhos e brasas,
muito longe do mundo,
de todas as presenças vãs,
envoltos em ternura e lãs.

Até hoje me pergunto pelo singular destino
Das sombras que se moveram juntas, pelas mesmas paredes...
Oh, as sem saudades, sem pedidos, sem respostas...
Tão fluidas! Enlaçando-se e perdendo-se pelo ar...
Sem olhos para chorar...
(MA, p.331)

Imagem que ressoa infatigáveis reminiscências de algo perdido, as sombras mostram a investigação cecilianiana da perda como experiência histórica e comum de todos os seres. O eu poético enuncia uma poesia que é a memória do que já não existe, do esquecimento, por isso deságua no indefinido e vive a perda como algo inconsolável (HANSEN, 2007) e misterioso, embora completamente circunscrito à sua vivência. Às vezes, essa sombra é o próprio eu lírico, que ausente em carne e osso apresenta-se à consciência mediante uma imagem e canta a perda de si mesmo, como, por exemplo, no poema “Realização da vida”, que faz parte do livro *Mar absoluto*:

Não me peças que cante,
pois ando longe,
pois ando agora
muito esquecida.

[...]

E procuro minha alma
e o corpo, mesmo,
e a voz outrora
em mim sentida.

E me vejo somente
pequena sombra
sem tempo e nome,
nisto perdida,

- nisto que se buscara
pelas estrelas,
com febre e lágrimas,
e que era a vida.
(MA, p. 286)

A simultaneidade de experiências vivenciada na leitura desses versos é propiciada pela recomposição das lembranças e pela reversibilidade temporal interna do sujeito poético num diálogo com a sua percepção do presente. Essa configuração da imagem da “sombra”, vista nesse poema e nos exemplos anteriores, também é encontrada no *Romanceiro da Inconfidência*, onde o eu lírico, ao interiorizar o cenário da Inconfidência Mineira, reflete sobre as coisas e seres que se perderam e/ou se tornaram algo indefinido, impreciso de um passado não descortinado e por isso mesmo tão angustiante. Nos romances, as imagens se formam por meio de expressões e pronomes que expressam uma abstrata significação de perda, de rompimento e de distância: “vaga essência”, “vagas sombras”, “fluidos perfis”, “tudo”, “tanta coisa”, “nada”:

*Cemitério das almas... – que tristeza
nutre as papoulas de tão vaga essência?
(Tudo é sombra de sombras, com certeza...*

[...]
*Minha sorte se inclina junto àquelas
vagas sombras de triste madrugada,
fluidos perfis de donas e donzelas.*

*Tudo em redor é tanta coisa e é nada:
(RI, p. 38)*

Nesses versos do “Cenário I”, o eu lírico se insere no contexto histórico e passa a buscar respostas sobre o destino daqueles que participaram do movimento e tiveram suas vidas levadas pela pusilanimidade e pela ambição. O esgarçamento dos acontecimentos através dos tempos, a evanescência das personagens nas lembranças coletivas e a intuição do misterioso silêncio transformam tudo em sombras, sem identidade, sem formas, sem feições e sem nomes. A voz evoca a presença dessas pessoas, sem descrevê-las, apenas percebendo-as como um todo e a partir da explosão de uma imagem o passado longínquo ressoa em ecos de lamentação e ao mesmo tempo de reconhecimento e agradecimento.

No “Romance I ou da revelação do ouro”, diante do clima ansioso e selvagem da exploração das riquezas em Minas, o sujeito lírico, num dos vários momentos em que interfere na narrativa, busca compreender para onde foram levados os homens “de olhos já sem clareza,/ os lábios secos e amargos”: “*(Que é feito de vós, ó sombras/ que o tempo leva de rastos?)*” (RI, p.46).

Há também, no “Romance V ou da destruição de Ouro Podre”, relativo à injustiça dos poderosos e à realidade dos explorados, a lembrança daqueles que morreram pela terra: “Riqueza grande da terra,/ quantos por ti morrerão!/ (Vede as sombras dos soldados/ entre pólvora e alcatrão!” (RI, p. 53).

Na “Fala à antiga Vila Rica”, o sujeito enunciador dialoga com a cidade e relembra as sobre-humanas fatalidades dos destinos dos inconfidentes:

- *amáveis sombras
que aqui jogastes
vosso destino.
Na obrigatória,
total aposta
que às vezes fazem
secretas vidas,
por sobre-humanas
fatalidades?*
(RI, p. 94)

No “Romance XXI ou das ideias”, a versificação trabalhada na justaposição de substantivos, minguada em verbos e conectivos, exhibe quadros significativos da realidade brasileira do século XVIII, compreendendo tanto os aspectos mais importantes da vida política e social, como os mais simples costumes e afazeres domésticos. O conjunto dessas realidades objetivas, catalogadas em versos que também podem ser interpretados como objetivos, dá a esse romance um clima intrigante e um tom irônico por ser, paradoxalmente, obscuro e claro demais. A clareza está justamente na sua pungente simplicidade de vocabulário e de estruturação, vocábulos que reúnem os vários fragmentos do real e que vêm de esferas sensoriais diferentes – olhares, cheiros, sons. A obscuridade consiste na imprecisão e disposição com que a autora trabalha as palavras e as pequenas frases, num jogo de finito e infinito, começo e fim, em que os domínios, quer de ordem histórica, quer de configuração literária, estendem-se como resultado de um caldeamento de emoções, sentimentos e verdades. As palavras deixam de ser apenas versos com significação abstrata e passam a traduzir o valor integral de uma verdade. No entanto, fincado nessa simultaneidade de experiências recordadas, em meio a esse diferente modo de pensar, falar, agir e reagir do eu

que enuncia, encontra-se um verso (na segunda estrofe) que sintetiza toda a condição humana daquela fase histórica brasileira: “Vida de sombras inquietas” (RI, p. 98), confirmando a recorrência da imagem da sombra na poética ceciliana para representar as perdas humanas na Inconfidência Mineira, não só com o sentido de morte e esquecimento, mas também de “assombramento” das circunstâncias que cercaram essa conjuração.

A “sombra” aparece em aproximadamente quarenta ocasiões no *Romanceiro da Inconfidência* e dessas, quando está rearticulada como imagem, além de corresponder à ideia de ausência e morte, compõe também um quadro de miséria humana estabelecida pela traição, pela pusilanimidade e pela mentira, como no “Romance I ou da revelação do ouro”, onde no “mudo espanto dos matos”, “corpos sem socorro” são “pela sombra apunhalados” (RI, p.45); ou como no “Romance XXI ou das ideias”, ao se referir àqueles falsos simpatizantes da conjuração: “(Em redor das grandes luzes,/ há sempre sombras perversas./ sinistros corvos espreitam pelas douradas janelas.)” (RI, p. 98); e ainda para distinguir o traidor, o perseguidor do alferes, presente nos verso do “Romance XXVII ou do animoso alferes”:

(E um negro demônio
seus passos conhece:
fareja-lhe o sonho
e em sombra persegue
o audaz, o valente,
o animoso Alferes.)

[...]
que há sombras que o espreitam...
que há sombras que o seguem...
(RI, p. 117,119)

Os poemas destacados até aqui mostram que, no *Romanceiro da Inconfidência*, a imagem da sombra presentifica as personagens desaparecidas nos tempos da Inconfidência Mineira, agindo “como um modo de manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1977, p. 13). Está, na maioria das vezes, vinculada ao clima de negatividade e de sofrimento, além de chamar a atenção por estar combinada a elementos abstratos e indefinidos e destacada por algum recurso gráfico: em itálico, entre parênteses, precedida de travessão ou em recuo na página. Isso dá ao leitor a possibilidade de ler cada um dos versos sem nenhum esquema prévio de inteligibilidade, pois ao se constituir de uma forma verbal que articula ideias, contradições e sensações, as imagens, no instante da apreensão da realidade, unificam as infinitas matizes dos objetos, significando-os à luz da experiência de um eu melancólico e dividido entre a sua organização racional e meditativa, entre a revelação parcial do passado de algo doloroso e a sensação de que o que se foi subsiste

como resíduo, como culpa, comprovando que a inglória conjuração não é um assunto ameno para o povo brasileiro. A elaboração poética recorre à imaginação e à emoção e unifica o sentimento coletivo de dor e incerteza ao mesmo sentimento de perda e ausência do mundo de um sujeito lírico que consegue ultrapassar as barreiras das ilusões do mundo sensível e adentrar o absoluto (DAMASCENO, 1967). Isso possibilita, inclusive, ver a sombra como uma metáfora ampliada da Inconfidência Mineira, levando-se em conta que mesmo sendo um dos mais controversos acontecimentos da história brasileira e, ao mesmo tempo, um dos mais lembrados, ela continua envolta sob muito silêncio e mistério. Não restaram muitas informações e documentos a respeito desse movimento e de seus participantes, além dos relatos oficiais produzidos pelos juizes do governo colonial e das versões populares monarquistas e republicanas surgidas nos anos seguintes. Nem o empenho de historiadores interessados na revisão desse episódio e nem os constantes estudos sobre o assunto, querem dizer que a Inconfidência Mineira, nas suas mais ínfimas conjecturas, esteja bem compreendida e sentida pelo povo em geral. Ela, ainda hoje, permanece como um movimento não clareado, pouco significado para a nação, pois é uma verdade feita de contradições sociais e políticas, “um tecido de desrazões” (BOSI, 2003, p. 140), por isso mesmo não é uma história acabada. Cabem ainda muitas indagações, muitas reflexões a seu respeito.

Levando em conta o temperamento de Cecília Meireles, percebe-se que os elementos que mais se adaptam e condicionam a fluidez dessa poesia “possuída de liberdade e lúcido sonho” são “pouco variados, simples, leves de natureza, cintilantes, móveis, mesmo voláteis” (LEÃO, 1967, p. 52). No entanto, entre estrelas, água, rosa, mar, nuvens, céu, noite e sombras, cabe ressaltar outro exemplo imagético que frequenta obsessivamente seus poemas: o “vento”.

À imagem do vento identificam-se temas constantes da poética cecilianiana, como a brevidade das coisas e a frágil condição humana; por isso ela se repete em momentos e obras diferentes. Nela reside uma visão de mundo profundamente perceptiva da poeta porque, segundo LEÃO (1967, p. 52), “seus olhos ultrapassam os fenômenos até às essências” e então, metaforizada em “vento”, a vida torna-se um temporário espetáculo: “e todos somos pura flor de vento”, sempre vinculado à mobilidade, às mudanças e, às vezes, ao caos.

Um bom exemplo da riqueza dessa imagem como forma de expansão ou construção de um significado para a vida pode ser visto no poema “Apresentação”, cujas associações visuais e auditivas evocam uma reflexão dialética acerca da aparência e da essência, do

sensível e do inteligível. A própria estrutura do poema repercute esse dualismo ao mesclar o conceitual e as imagens do mundo visível:

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenho de andar dedicados ao vento.

Aqui está minha voz – esta concha vazia,
sombra de um som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado,
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.
(RN, p. 365)

O eu lírico lança ao leitor, num tom de revelação e numa atitude de desnudamento da alma, toda a sua angústia em relação à vida e ao autoconhecimento, o que é reforçado pelo emprego do advérbio “aqui” e do pronome de primeira pessoa “minha”, além dos verbos no presente e no gerúndio, que dão uma sensação de realidade. No primeiro dístico, numa evocação puramente visual, a vida é apresentada por elementos que denotam instabilidade (areia) e fragilidade (desenho), fazendo com que o pensamento se volte para a fugacidade da existência, como desenhos na areia, que podem ser facilmente desfeitos pelo movimento do vento. A seguir, as imagens visuais (concha-sombra) dão origem ao som (lamento) para apresentarem a voz, traduzindo sua incomunicabilidade. Na terceira parte, a imagem da dor, materializada em coral quebrado, indica um eu ciente da sua patética sobrevivência. Por fim, a herança, comparada à grandeza do mar, está confundida entre o que um dia fora amor e esquecimento. O poema traz claramente a relatividade entre as instâncias física (“areia”, “concha”, “coral”, “mar”) e psíquica (“vento”/ a mobilidade da vida, “vazia” e “quebrado”/ as experiências frustradas, “solitário”/ a solidão), ao mesmo tempo em que instaura uma paisagem de contornos concretos e precisos que vai se metamorfoseando até atingir um *status* sensitivo (entre o amor e o esquecimento).

O vento é o agente catalisador e transfigurador dessa tomada de elementos concretos interrompidos por elementos e circunstâncias abstratas que articula o real transcendente, objeto de busca da poeta. A efemeridade de tudo que há no mundo foge ao controle de um eu que tem consciência de si e de suas possibilidades, fazendo com que ele realize um encontro decisivo com seus próprios limites. Relegado a uma posição de afastamento e estranhamento do mundo. O eu lírico não desiste da experiência de ser-no-mundo e inspira-se no vento como forma de se incluir à natureza, ao universo dos homens e das coisas, como no poema

“Noções”, em *Viagem*. Nele, a imaginação opera o pensamento e a reflexão do eu lírico, fazendo com que as imagens surjam na consciência, não como objetos, mas como “repercussões” (BACHELARD, 1972, p. 9), ou seja, um aprofundamento do ser na sua própria existência:

Entre mim e mim, há vastidões bastantes
para a navegação dos meus desejos afligidos.
Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que atinge.

Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.
Virei-me sobre a minha própria existência, e completei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.

Ó meu Deus, isto é a minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...
(VI. p, 134)

Na poesia ceciliana, as formas pelas quais se revela a imagem do vento também acentuam um sentimento de expectativa ou de certeza do fim, do inesperado. Esse sentimento, que se expressa de modo intuitivo e espiritual, confere às imagens significações sombrias e negativas e, muitas vezes o vento aparece ligado aos elementos fogo, morte, tempo e água, conotando a ideia de corrosão do mundo físico ou de afastamento do meio natural. Nesse espaço regido pela temporalidade, o vento representa, em seu fluxo incontrolável, a destruição das formas de vida – a física, a dos sonhos, a dos desejos, entre outras. Um exemplo claro está num poema do livro *Vaga música*, “A mulher e o seu menino”. Ao ser indagada pelo menino que havia em “teu doce braço divino”, a mulher explica quem a separou do filho:

“Vento do tempo
me estremeceu:

Vento do tempo
passou por mim:
foi-se o menino,
deixou-me assim.

[...]
Vento do tempo
quebrou meu seio
para o arrancar.
(VM, p. 250)

Essa perspectiva também é visível no poema “Praia” (*Viagem*). Há um tom de nostalgia que vai aos poucos se transformando em lamento e a fragilidade se relaciona à angústia existencial desencadeada pelas mudanças percebidas no espaço. Numa comparação

entre o antes e o agora, as imagens vão dando conta do clima de insegurança. O vento, indiferente a tudo, vem e traz com ele a tempestade num arremate de destruições e perdas, não deixando ao menos as lembranças do eu lírico:

Nuvem, caravela branca
no ar azul do meio dia:
- quem te viu como eu te via?

Rolaram trovões escuros
pela vertente dos montes.
Tremeram súbitas fontes.

Depois, ficou tudo triste
como o monte dos defuntos:
mar e céu morreram juntos.

Vinha o vento do mar alto
e levantava as areias,
sem ver como estavam cheias

de tanta coisa esquecida,
pisada por tantos passos,
quebrada em tantos pedaços!

Por onde ficou teu corpo,
- ilusão de claridade –
quando se fez tempestade?

Nuvem, caravela branca,
nunca mais há meio dia?

(Já nem sei como te via!)
(VI, p. 140)

O vento é naturalmente um elemento ligado à ideia de mobilidade, de inconstância. No *Romanceiro da Inconfidência*, a concepção imaginária do vento toca-se numa quase totalidade a esse sentido, mas somado ainda ao seu poder de devastação; ele é o mensageiro que destrói e sua imagem se articula numa relação de conflito com a natureza, cujo resultado é sempre o choque, a destruição. Na relação do homem com a vida, com o mundo e com os seus semelhantes, nota-se, através da imagem do vento, uma definição do estado de alma de um eu poético que se reduz à melancolia e à desesperança ante a iminente transitoriedade das coisas e do ser. A realidade física apreendida nessa imagem é análoga à inescapável desintegração dos sonhos humanos, volúveis ao movimento da ambição, do fingimento, do poder, do ódio, do amor e da inveja; enfim, de todos os “ventos” que atravessam a vida. Prova disso pode ser conferida no “Romance I ou da revelação do ouro” que alude à situação das minas na época do ciclo do ouro, num tempo anterior ao da Inconfidência Mineira. Na sexta estrofe, o vento

aparece também numa comparação entre o passado o presente (antes do ouro e depois do ouro). Seu movimento, que antes era “perfume tão grato”, agora é assombro e sinal de morte:

Por isso, o vento que gira
assombra as onças e os veados:
que seu sopro, antigamente,
era perfume grato,
e, agora, é cheiro de morte,
de feridos e enforcados...
(RI, p. 45)

No “Romance V ou da destruição de Ouro Podre”, também há uma relação entre o vento e os efeitos da ambição sobre a vida e as relações humanas. Aqui, como no poema anterior, sua imagem é mensageira de dor e sofrimento: “Um vento de cinzas negras/ levou tudo para além.” (RI, p. 54).

A força dos elementos representados pela imagem do vento – a pusilanimidade, a traição, o poder, a inveja e a covardia – é mostrada no “Romance XLVIII ou do jogo das cartas”, em que o baralho é regido pelo vento que, por conseguinte, pode mudar o jogo e estabelecer a injustiça e a mentira:

Grandes jogos são jogados.
E os silenciosos parceiros
não sabem, a cada lance,
que o jogo, fora de alcance,
pertence a dedos alheios.

Mesas de Queluz cobertas
de ouros, paus, espadas, copas...
(Minas, sangue, sofrimento...)
No baralho bate o vento
e o jogo segue outras voltas.
(RI, p. 172)

Em outro exemplo, pode-se citar o “Romance LIII ou das palavras aéreas”, famoso pelo lirismo inconfundível de Cecília Meireles. Nesse poema, a assimilação dos fenômenos metafísicos da passagem do tempo e as demonstrações de raciocínio, observação e sentimento são carregadas de significado. As palavras, feitas do inefável vento que sopra da alma e do pensamento do ser humano, são levadas pelo vento e podem, assim como ele, formar e transformar coisas, lugares e pessoas. As palavras que começaram apenas como um sopro, como um ideal, inocentes, pela ação do vento da ganância se tornaram motivo de morte e desilusão. Note-se aí um jogo semântico entre os signos palavra-vento-poder:

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,

no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
e quedais com sorte nova!

[...]
Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência a vossa!
Éreis um sopro na aragem...
- sois um homem que se enforca!
(RI, p. 182,184)

A título de confirmação desse fenômeno de movimento transformador do tempo nos versos do *Romanceiro da Inconfidência*, vale lembrar o “Romance LXVIII ou de outro maio fatal”, em que se apresentam fatos da vida de Tomás Antonio Gonzaga. Num efeito de sinonímia, o sujeito enunciador usa a palavra “alheta” com um toque de ironia para sugerir que o vento da perseguição (e não o de popa) é que conduzia a nau do poeta rumo ao exílio:

Era em maio, foi por maio,
sem calhanda ou rouxinol,
depois da forca e da festa,
com soldados em redor.

Lá vai a nau pelos mares,
sem adeuses nem clamor.
(Este era o vento da alheta?
Quem o poderia suportar!)
(RI, p. 225)

Pelo visto até aqui, deduz-se que catalogar, enumerar ou analisar as possíveis configurações imagéticas do “vento” na poesia de Cecília Meireles, além de tarefa impossível, seria por demais audaciosa. No entanto, é importante salientar que, invadido por impasses existenciais, o sujeito poético prenuncia nessas imagens a evocação de uma força necessária para se provocar uma grande mudança, uma transição, que passa pela palavra original e torna-se mediadora entre o real e a percepção da poeta, o entendimento dos laços que ligam o eu ao mundo. O espaço do mundo do eu lírico solicita sempre a presença, a ajuda, a proteção do vento, ou ainda a sua exaltação ou crítica, chegando a alcançar o transcendente, isto é, o sentimento dissolvido na realidade por onde transita o vento. Esse elemento da natureza simboliza, na poética cecilianiana, tanto a força que pode superar as limitações da condição humana, encaminhando o homem para o eterno, para a totalidade, quanto o conhecimento vago e não lógico da vida, enfeixado no aspecto de evasão do mundo. A dimensão espacial detectada nos poderes e faculdades do vento: longe, forte, ilimitado, origem, fim, mistério – está sempre ancorada num vocabulário reforçado pelo sentido de imensidade, de infinito e

muitas vezes a intenção que se atrela à imagem do vento se confunde entre ascensão e vontade de libertar-se do mundo.

Outra peculiaridade ceciliana no emprego do vento, seja no processo de metaforização, de humanização ou simplesmente como elemento da natureza, é que as imagens acabam estruturando um campo semântico paradoxal, de lucidez e devaneio, em que a escolha vocabular (concreto entremeado pelo abstrato) e o ritmo lento dos movimentos induzem a uma sensação de que o sujeito poético procura adentrar no espaço do suprassensível, não alheio às incongruências do existir, mas sutilmente centrado na energia vital e nos valores de falas subentendidas, de lugares sublocados, de ideias submetidas ao intelecto, à emoção e ao remoer das lembranças. Assim como preconiza Alcides Villaça (2001, p. 14):

Em vez de traduzir o impacto imediato das ocorrências ou dos tumultuários estados de espírito, a poética ceciliana prefere reservar-lhes o estatuto de uma ordem possível, em tudo dependente da ação do espírito e da mediação construtiva dos símbolos. Mares, rosas, sonhos, navios, espelhos, pássaros, nuvens, tudo pode alçar-se às múltiplas correspondências, quando o desejo de unidade, embora precário e com marca melancólica, é um critério lírico definitivo e essencial.

No caso específico do *Romanceiro da Inconfidência*, nota-se que a experiência do sujeito, contaminada pela força genesíaca da palavra, empreende também a recuperação e manutenção de imagens mentais, “re-sentidas” e “re-significadas”, de um acontecimento marcado pelo silêncio, pela dor e pelo remorso. Nos versos e nos poemas destacados viu-se que em tom de desconsolo, a poeta emprega a imagem do vento como depositário do passado e do presente e desdobra-a como experiência individual para depois contrastá-la com as limitações do ser humano.

Pode-se concluir que as imagens que sustentam a poesia ceciliana trazem uma energia capaz de levar o lamento da poeta às alturas da subjetividade, além de sugerir a problemática fulcral da existência humana, qual seja a oposição entre duas realidades: o real absoluto e a realidade do mundo sensível. É nessa capacidade de aproveitamento dos mais simples sinais do real cotidiano que reside a força e a emotividade dessa poesia. Imagens cuja repetição desgastante da rotina comum do dia-a-dia torna-as esvaziadas de sentido, mas quando associadas a elementos contraditórios e amparadas pela lógica da poesia, ultrapassam o domínio da normalidade e do material e se insinuam na esfera da afetividade, da memória e do pensamento. Essa faculdade ceciliana de enriquecer as capacidades expressivas dos seres, das coisas e das situações, misturando-lhes o exterior e interior numa rebentação incoercível

de recordações e de sentimento, permite ao leitor reconhecer-se num percurso vital inerente a todos os homens:

Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,
a que não se recusa a esse final convite,
em máquinas de adeus, sem tentação de volta.

[...]
Pelos mundos do vento, em meus cílios guardadas
vão as medidas que separam os abraços.
Eu sou essa pessoa a quem o vento ensina:

“Agora és livre, se ainda recordas.”
(SO, p. 790)

Diante deste aprofundamento da criação imagética exposta na obra de Cecília Meireles é possível afirmar que os inúmeros significados gerados pelas suas imagens estabelecem uma transfiguração do mundo real em um mundo imaginário. A natureza das coisas, dos pensamentos e dos sentimentos passa a ser apreendida na representação dessas imagens. Algumas visões ganham foro metafísico, simples instantâneos que às vezes se fazem tangíveis e visíveis, conjugando o eterno e efêmero e expressando os sentimentos conflitantes de um eu que se movimenta num ciclo constante que é o próprio ciclo da vida.

Portanto, cabe reforçar que as imagens em torno da “sombra” e do “vento”, presentes no *Romanceiro da Inconfidência*, reiteram, no nível da construção e do sentido, aquelas que comparecem em outros livros da autora, o que comprova a coesão entre o *Romanceiro da Inconfidência* e as demais obras de Cecília Meireles.

CONCLUSÃO

No início desta dissertação, recuperou-se o julgamento corrente segundo o qual o *Romanceiro da Inconfidência* é uma obra separada do canto lírico ceciliano por conter uma essência especificamente épica. Como se procurou demonstrar, as opiniões formadoras desse conceito estão baseadas no emprego do passado histórico brasileiro, mais precisamente do episódio da Inconfidência Mineira, como tematização. Reconsiderar os equívocos dessas opiniões foi o desafio desta pesquisa, que empregou esforços na tentativa de mostrar os fundamentos líricos mais genuínos contidos nos versos dessa que é uma das mais importantes obras de Cecília Meireles.

Ao tomar a história como assunto recorrente, a poesia épica tem como referência os parâmetros homéricos da *Ilíada*, sob os quais Aristóteles fixou suas teorias. Os poetas ocidentais seguiram esses pressupostos por muito tempo e produziram obras cujos principais pilares se ergueram a partir do gênero épico. Chamam a atenção as obras de Virgílio (*Eneida*), Ariosto (*Orlando Furioso*), Tasso (*Jerusalém libertada*) e Camões (*Os Lusíadas*).

Essa tendência não alcançou êxito no Brasil. As obras do período colonial eram escritas com propósitos sócio-culturais específicos. Além disso, não havia uma distância temporal adequada à observação do passado e nem meios para a sustentação de um herói mitificado. No século XIX, a pretensão épica em algumas obras passou a contar com a dualidade e a inquietude de um eu poético voltado para a interioridade do ser e com a influência da estética do Romantismo. O fator psicológico passou a ser o grande problema desse gênero na literatura. O histórico de obras fracassadas como modelos épicos no percurso literário nacional serviu como referência a uma possível filiação epilírica do *Romanceiro da Inconfidência*, já que ele se estrutura em torno de uma história sem heroísmo e sem grandeza.

Cecília Meireles reinventa os acontecimentos da conjuração mineira que até então estavam esquecidos (ou evitados) pela literatura durante quase dois séculos. A sua atitude de pesquisar documentos, ouvir histórias e se render às reivindicações de “fantasmas” resultou numa coleção de poemas que resgatam e inscrevem o passado histórico na tradição popular, ao mesmo tempo em que vivenciam e dinamizam a busca dos inconfidentes pela justiça e pela liberdade. A obra fala do que realmente aconteceu. Por isso, a forma popular do romanceiro, usada pela poeta, garantiu a ampliação do tema e a preservação da autenticidade existente entre a verdade e a imaginação poética. Cecília Meireles, ao rever a história, tenta refletir os

comportamentos inerentes à vida do homem, dando continuidade àquelas experiências através da vinculação do passado ao presente, numa garantia de que o passado não está morto.

A meditação sobre o drama humano, guiada pela sensibilidade e sutileza da poeta, faz emergir no *Romanceiro da Inconfidência* um sujeito poético que dilui-se na mesma corrente vital e especulativa que enreda os seres às instabilidades, medos e eternas procuras, em cuja voz ressoa toda a força lírica do *Romanceiro da Inconfidência*. Um eu que revive as experiências de um tempo medido pelo esquecimento e pelo remorso, que traz à lembrança uma história escrita à custa de humilhações e mortes. Embora seja em sua totalidade crítico, o posicionamento do eu lírico frente à perspectiva racional da Inconfidência Mineira não é objetivo e nem superficial, pois se desenvolve a partir da concepção de ser-no-mundo. Cecília Meireles leva em consideração a emoção resultante do refluir das recordações quando compõe seus poemas. Assim, se integra à percepção das teorias de Hegel (1997) e de Staiger (1969) em relação à tomada do passado como o tesouro da recordação, à proximidade entre o sujeito e aquilo de que ele fala, à expressividade do estado d'alma, à revelação da subjetiva individualidade e às estruturas formais que expressam uma completa harmonia de clima, tom e linguagem – preceitos naturais do gênero lírico, que diferem do frente-a-frente objetivo e descritivo de Homero ao narrar o episódio da Guerra de Troia, na *Ilíada*,

Outra divergência vista entre o *Romanceiro da Inconfidência* e a *Ilíada* é a tipologia dos heróis. Heitor e Aquiles, eternizados pelo canto épico, resgatam as figuras míticas do herói redentor e representam o modelo de conduta exemplar e os valores seguidos pela nação. Os heróis cecilianos, os inconfidentes, são homens comuns, humanamente frágeis e psicologicamente falíveis. O alferes de cavalaria Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, aparece em primeiro plano. Os poemas dão visibilidade à personagem histórica ao enfatizar a memória da sua rebeldia contra o usufruto da riqueza da terra pela da metrópole portuguesa. Por outro lado, a poeta imprime em Tiradentes uma configuração do herói moderno e problemático quando revela todas as suas fragilidades e frustrações, quando desnuda o seu perfil de homem simples, um “qualquer” no meio do povo. No primeiro contexto, a liberdade se torna algo cujo significado está ligado à luta, à dor, à necessidade de conquista; e, no segundo caso, as dificuldades da existência humana passam a serem vistas como dimensão da ruptura entre o homem e a natureza, o homem e a arte, conforme as teorias de Lukács (2000).

A configuração heroica moderna em Tiradentes, típico indivíduo do século XVIII, regido pela Revolução Francesa e pelo Iluminismo, é fruto da modernidade poética de Cecília Meireles. Em torno dele, ela idealiza os vários comportamentos do homem moderno, numa

representação da equivalência das suas condições de autoconhecimento e de vivência-convivência em sociedade, já que relação de amor, ódio, poder, traição e esperança entre os seres humanos não é assunto inteiramente hodierno. Por isso, o herói alcança o presente, seus ideais e sua luta permanecem na memória e no pensamento e se tornam ferramentas poéticas na busca pelo sentido da vida.

Ao tratar de questões intrigantes da natureza humana sob a forma de um romanceiro, Cecília Meireles trabalha no desenvolvimento de uma poesia que investe em cenários, musicalidade e componentes de oralidade, numa junção de modelos medievais e modernos. Através dessa linguagem mediadora e do chamamento de vários personagens periféricos da conjuração mineira, ela assume a ressignificação do passado colonial diante da ótica do colono e de outros segmentos da população, que viviam à margem do processo de colonização. As críticas e as reflexões, os pensamentos e os sentimentos estabelecidos pelas inúmeras vozes nos poemas funcionam como um acesso aos arquivos fechados da história, democratizam o direito do povo, questionam a perspectiva oficial do governo e concebem um entrelugar no qual o leitor se configura como participante daqueles acontecimentos. Isso recobra a tese de Bakhtin (1981) de que o olhar literário voltado para a alteridade, além de permitir a expressão de posições ideológicas independentes e visões de mundo unificadas, concede ao leitor maior produção de sentidos. No *Romanceiro da Inconfidência*, a interação das vozes cerceadas pelo discurso histórico convencional, como por exemplo, as pilatas, os escravos, o cigano, os tropeiros, o carcereiro, Chica da Silva, os velhos, entre outros, constrói uma poesia que transgredir a versão monológica oficial e acaba subvertendo a realidade por não reproduzir o ideal da coroa. Por meio da visão do outro, os poemas voltam às fontes onde se geraram pensamentos, representações e comportamentos relativos às relações sociais daquela época e instauram a possibilidade de preenchimento das lacunas e dos silêncios que norteiam os espaços nos quais o movimento mineiro está cristalizado.

O desdobramento das vozes, o apreço pelo herói desditoso e a restituição de um passado em crise, lembrado com culpa, foram os temas empregados por esta dissertação para tentar mostrar que as categorias passíveis de interpretação do *Romanceiro da Inconfidência* como obra épica, nas mãos de Cecília Meireles, se transmutam em sensações, impressões, ressonâncias, sentimentos e reflexões. Assim como podem evidenciar com clareza as provas do mais puro lirismo nos poemas, também servem como referência do intimismo dessa poeta. Quando se vale de temas próprios da poesia épica, ditos objetivos, alheios à interioridade do eu lírico, ela configura no *Romanceiro da Inconfidência* outra forma

de intimidade. Chamada por Michel Collot (2004) de “o sujeito fora de si”, essa outra possibilidade de lirismo foi considerada por muitos críticos como sendo o motivo do isolamento desse livro dentro da obra ceciliana. No entanto, a matéria exterior nesse romanceiro está fortemente ligada a elementos móveis, etéreos e instáveis, o que garante a expansão do sujeito a novas oportunidades de constituição da verdade da vida além dos limites da introspecção, a partir da sua identificação e envolvimento com o objeto apreendido. Nesse sentido, a *Inconfidência Mineira* passa a ser o elo que relaciona o sujeito ao mundo e o lirismo passa a expressar não apenas os movimentos interiores desse sujeito, mas também as emoções que nascem da relação entre ele e o mundo.

A importância dada ao “tempo” fortalece o argumento desta pesquisa de que o *Romanceiro da Inconfidência* está em plena sintonia com o restante da obra da sua autora. Conhecida como a poeta das coisas fugidias, Cecília Meireles opera o remanejamento da temporalidade humana por meio da reconstrução do passado e da irrealidade, respectivamente. Isso confirma a teoria de Paul Ricoeur (2010) de que o jogo entre o tempo cronológico e o tempo da alma abre caminho para uma apreensão nova da vida em face dos limites do que é suscetível, fugaz, inexorável e subjetivo. A retomada do passado configura as ações no presente, e o que é mais importante, deixa emergir junto todas as situações, causas, consequências, reações e significados possíveis e/ou irrealizados correspondentes a essas ações. A concepção psicológica é o principal fator de agregação entre o tempo da alma e a poesia. Isso é matéria especial na poética ceciliana. Como foi visto, a experiência de vida da poeta deu-lhe bagagem bastante para confrontar, em seu espírito, os desdobramentos do tempo. A sua obra, em toda a sua extensão, ressalta um sentimento muito forte de desapego e desilusão em relação às coisas materiais, o que dá à sua poesia um caráter insondável e vago, mas, paradoxalmente, eterno e muito reflexivo. Para ela, o tempo cronológico, longe de ser ignorado, atua como mediador dos deslocamentos, o espaço das reminiscências. No caso do *Romanceiro da Inconfidência*, as datações, os nomes de pessoas e lugares e os fatos reais conectam o pensamento e a subjetividade da poeta à impossibilidade do sonho de liberdade, às mentiras pusilânimes, às traições covardes, à dor da indiferença, à indignidade da morte e ao medo da injustiça vividos pelos inconfidentes e pelo povo em Minas Gerais. A consciência dessa condição temporal vence a irreversibilidade do tempo e reflete a angústia do eu lírico frente a uma realidade que se impõe: um sentimento de instabilidade diante do perecimento do homem e de tudo que o rodeia. Assim, na poética ceciliana, a natureza do tempo pode ser considerada a extensão da própria alma humana, indissociável do conceito do “eu”.

A construção de poemas através de imagens ricas em elementos conotativos foi o último ponto analisado para comprovação do pertencimento do *Romanceiro da Inconfidência* à obra da poeta Cecília Meireles. As repercussões alcançadas pela visualidade de seus poemas dão a noção da atitude contemplativa profundamente perceptiva apreendida e intuída por ela. Desafiando as leis do pensamento, suas imagens transformam uma coisa em outra coisa, no entanto, sem deixar de ser o que realmente é. Sua imaginação criadora concede às imagens o que Octavio Paz (1976) chama de “precisão mágica”, capaz de arrebatá-lo o abstrato por meio da evocação do concreto, num processo de recriação e transferência de sentido. Entre as inúmeras imagens integradas à poética de Cecília Meireles, a da sombra e a do vento se destacam. A sombra, que em toda sua obra vem comumente ligada a contextos de perda, tristeza e solidão, no *Romanceiro da Inconfidência* vem simbolizar a ausência dos que morreram pelo sonho da liberdade e reforçar as circunstâncias misteriosas e/ou dolorosas em que se deram esses desaparecimentos. No redimensionamento do elemento histórico ao literário, Cecília Meireles mostra a configuração do herói e do ideal de nacionalidade a partir de um processo traumático, de violência que se expressa por meio das sombras, do silêncio, dos fragmentos das ruínas esgarçados pelo tempo.

O vento, representante do fluxo constante da vida, é um exemplo significativo do emprego das imagens na poesia ceciliana e está sempre articulado à fugacidade da vida e à fragilidade do homem diante da realidade do mundo, diante do que é eterno e do que é provisório. Assim como a trajetória do vento, a efemeridade e o perecimento das coisas não podem ser controlados pelo sujeito, que se rende a um sentimento de impotência e de insegurança. O grau de emoção desprendido dessa imagem reitera a continuidade sem volta do tempo. Ou seja, a imagem do vento passa a representar a onipotência do tempo sobre tudo: o vento-tempo é o movimento a que todas as coisas estão submetidas. No *Romanceiro da Inconfidência*, o vento é o agente depositário do passado e do presente, o mensageiro de uma história de sofrimento e esperança. Na relação entre o real e o imaginário, as ideias e as palavras, que são de vento e vão no vento, em tão rápida existência, tudo formam e transformam (RI, p. 182), evocando uma reflexão do sujeito acerca das coisas racionais e das sensíveis. O “sentimento transformado em imagem” (BOSI, 1994, p.461) traz claramente a posição de conflito e de estranhamento desse sujeito em relação à dualidade material-espiritual e constante-inconstante, comprovando o caráter meditativo e essencialmente lírico da poesia ceciliana.

REFERÊNCIAS

Da autora:

MEIRELES, Cecília. *Antologia poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

_____. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Sobre a obra e a autora

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BONAPACE, Adolphina Portella. *Romanceiro de Inconfidência: meditação sobre o destino do homem*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

_____. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. P.13-32.

COELHO, Nelly Novaes. O “eterno instante” na poesia de Cecília Meireles. In: _____. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993; P.35-55.

CRETTON, Maria da Graça. A essência lírica na poesia cecilianiana. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901 – 2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002. P. 87-92.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. P. 13-45.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques. *Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil – 1964-1979*. Brasília: UNB. 2006. 386 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: <www.fernandomarques.art.br>. Acesso em: julho de 2010.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer; BARBOSA, Rita de Cássia. *Cecília Meireles: seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GOMES, Simone Caputo. Prefácio. In: RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e “Lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVEIA, Margarida Maria. Cecília Meireles e a literatura portuguesa: abordagens e percursos. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901 – 2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002. P. 10-21.

HANSEN, João Adolfo. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. P. 33-48.

KONDER, Leandro. O Espírito poético da educação. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. (org.) *Cecília Meireles: A Poética da Educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC; Loyola, 2001.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LAURITO, Ilka Brunhilde. Romanceiro da Inconfidência: uma releitura. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. P. 49-60.

LEÃO, Cunha. A linguagem poética. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. P. 51-54.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901 – 2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

_____; UTÉZA, Francis. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Nas malhas da história, nas teias da literatura: O Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.) *Língua Portuguesa: reflexões lusófonas*. PUC-SP: 2006. P. 241-248

_____. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. Campinas: Unicamp. 1988. 213 p. Dissertação (Mestrado). Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/. Acesso: setembro/2010.

OLIVEIRA, Fernanda Ribeiro Queiroz de. *Canto e corte: A épica e o drama nas vozes de Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto*. Goiânia: Editora da UFG, 2006.

PARAENSE. Sílvia Carneiro Lobato. *História, memória e mito no Romanceiro da Inconfidência*. In: Fragmentum/Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Laboratório Corpus; N. 1(set. 2001). Santa Maria, 2001. Disponível em: <www.ufsm.br/corpus/public/frag01.pdf> Acesso em: Julho/2010.

PERKOSKI, Norberto. O Romanceiro da Inconfidência. In: APPEL, Myrna Bier; BERND, Zilá; FIGUEIREDO, Rosa Helena; PONGE, Robert. (org.) *Caminhos para a liberdade: A Revolução Francesa e a Inconfidência Mineira (as letras e as artes)*. Porto Alegre: UFRGS. PUCRS.FAPERGS, 1989.

PONTES, Hugo. In: *Pequena fortuna crítica*. Disponível em: www.carlosnejar.sites.uol.com.br/Fortunacrítica. Acesso em: junho/2010.

PIMENTEL, Osmar. O pensamento lírico. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. P. 50-51.

RAMALHO, Christina. *Elas escrevem o épico*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC/Ed. Mulheres, 2005.

REZENDE, Jussara Neves. *A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço*. USP. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Disponível em: www.teses.usp.br/teses. Acesso em janeiro de 2010.

SAMPAIO, Nuno de. O misticismo lírico. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. P. 61-65.

SUBMARINO. www.submarino.com.br/livros.

TURCHI, Maria Zaira. *Romanceiro da Inconfidência: o diálogo poético dos tempos*. In: *Signótica: Revista da faculdade de Letras e do Mestrado em Letras e Linguística/FL-UFG*. Ano 1, n. 1, 1999. Goiânia: Editora da UFG, 1989. P. 137-161.

VILLAÇA, Alcides. Sobre Cecília em Portugal. In: GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. P. 11-15.

WALMART. www.walmart.com.br/departamentos/livros.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: notícia biográfica, estudo crítico, antologia, discografia, partituras*. Petrópolis, Vozes, 1973.

Gerais:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ALENCAR, Chico; CARPI, Lucia; RIBEIRO, Marcus Venício. *História da sociedade brasileira*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Ao livro técnico. 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 42ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, s/d.

_____. *O empalhador de passarinho*. 4ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1971. (Coleção Estudo)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)

_____. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Biblioteca de História. *Tiradentes*. São Paulo: Ed. Três: 1973. (Coleção Grandes personagens de todos os tempos). Vol. 3

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização e introdução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luis. A metáfora. In: _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994

_____. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *O ser o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1977.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. P. 7-38

_____. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. P. 327-348.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2002.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 52-80.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. Resposta à pergunta. In: _____. *Ensaio Reunidos I*. Organização, introdução e notas de Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. P. 480-482.

CHIAVENATO, Júlio José. *As várias faces da Inconfidência Mineira*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 1994. (Coleção repensando a história).

COLLOT, Michel *O sujeito fora de si*. Trad. Alberto Pucheu. 2004. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/terceiraimagemonline/numero11>>. Acesso em : agosto/2009.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GONÇALVES, Adolto. *Gonzaga: um poeta do iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.) *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp, 2008.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *História geral da civilização brasileira – I A época colonial: administração, economia, sociedade*. São Paulo: Difusão Editorial, 1985.

_____. *Capítulos de literatura colonial*. Organização e introdução Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MEYER, Augusto. Pergunta sem resposta. IN: _____. *Ensaios Escolhidos*. Seleção e prefácio de Alberto da Costa e Silva. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. P. 36-57.

MOURÃO, Rui. *Boca de Chafariz*. 3ª ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

PAZ, Octávio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispânico: hispano-português, americano y sefardí*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: PRADO JÚNIOR, Bento; PESSANHA, José Américo; NEVES, Luiz Felipe Baêta e outros. *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROMERO, Sílvio. *Literatura, história e crítica*. Ed. Comemorativa. Org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. P. 39-62.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SOUZA, Laura de Melo e. *Os desclassificados do ouro*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos sobre o romanceiro peninsular: romances velhos em Portugal*. Madrid: Cultura Española, 1909.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1969. Digitalizado em 11-jan-2008. Disponível em www.dominiopublico.gov.br. Acesso: outubro-2011.

WATT, Ian. Robinson Crusoe: o individualismo e o romance, In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 55-83

_____. *Mitos do individualismo moderno*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

ZILBERMAN, Regina. O Uruguai: moderno e americano. In: MALLARD, L. et al. *História da literatura: ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.