

O ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA DE CECÍLIA MEIRELES: entre o antigo e o moderno, entre o lírico e o épico

Ana Paula SALOMÃO

Júlia Nazar PESSONI

Marília Lara BERGAMO

Orientadora: Profa. Dra. Monica de Oliveira FALEIROS

Resumo: Cecília Meireles é umas das vozes líricas mais importantes das literaturas de Língua Portuguesa. Quando despontava como escritora, na década de 30, a Literatura Brasileira passava pela segunda fase do Modernismo, caracterizada por uma maturidade e um descomprometimento maior em relação às questões revolucionárias vivenciadas em 1922. Sua obra, marcada pelo ecletismo, transita entre o moderno e o tradicional, entre o real e o abstrato, e apresenta equilíbrio entre formas e temas, o que a enriquece. Em o *Romanceiro da Inconfidência* pode-se observar essa harmonia, uma vez que a poetisa utilizou uma forma poética do passado ibérico de grande força evocativa – a do romanceiro – e a temática histórica da Conjuração Mineira. A obra, de caráter épico-lírico caracteriza-se, ao mesmo tempo, pela presença da reflexão e pelo conteúdo narrativo firmemente apoiado em fatos históricos. Assim, ao se recriar a atmosfera da Vila Rica à época da revolução, são recuperados o ambiente e as sensações envolvidas na revolta. Neste trabalho, nosso objetivo é apresentar as confluências de gêneros existentes no *Romanceiro da Inconfidência*, por meio da identificação das diversas vozes que se manifestam ao longo da obra, nos poemas. Essas vozes, orquestradas em diferentes tons - narrativo, lírico e dramático - dão unidade à obra, e é por meio da hábil manipulação que se faz delas que se criam os elos entre o passado e o presente, entre o antigo e o moderno, entre o circunstancial histórico e o universal. Também exploramos a estrutura do *Romanceiro da Inconfidência* de forma detalhada, abordando os temas e sua apresentação na obra. Dessa maneira, esta pesquisa, de caráter bibliográfico, aborda a constitutividade de gênero da obra, a partir de sua herança medieval, mas, sobretudo, levando em conta os aspectos modernos que a constituem, a partir das reflexões de Rosenfeld (1985), Soares (2007), Pinto-Correia (1993), Reis; Lopes (1987), Damasceno (1991) e Bosi (1985). Assim, serão investigados os traços líricos e épicos que se combinam e levam o leitor a transitar entre o factual histórico e o caráter universal proporcionado pelas reflexões líricas presentes na obra.

Palavras-chave: Cecília Meireles; *Romanceiro da inconfidência*; gênero literário.

Abstract: Cecília Meireles is one of the most important lyric voices in the Portuguese language. When she dawn as a writer, the Brazilian literature was in the second period of the Modernism, which was characterized by a maturity and disengagement with the changes revolutionary that the first period wanted and won. Cecilia's works have an eclecticism, which transits between modern and traditional, real and abstract, it presents a balance between shapes and themes, which enriches her works. In the *Romanceiro da Inconfidência* we can see this harmony, since the poet used a poetic form of the past Iberian with a great vocative power – romanceiro - and the historical theme, Conjuração Mineira. This epic-lyric work, has the presence of reflections and the narrative content strongly supported by historical facts in the same time. This way, the poet recreates the Vila Rica's atmosphere in the revolution and tries to recover the environment and the sensations involved in the revolt. In this work, our objective is present this genres confluences, which exists in the *Romanceiro da Inconfidência*, by indentifying different voices that manifest in the poems. These voices, in different tones –

narrative, lyric and dramatic – give unit in this book, by the manipulation of them which create the links between the past and present, between the modern and traditional, between the history and the universe. We also explore the *Romanceiro da Inconfidência*'s structure in a detailed form, addressing the themes and presentation in this book. This way, this research of bibliographic character, has the objective of address the genre constitutivity, from the medieval heritage, and especially considering the modern aspects that builds the book, from the reflections of Rosenfeld (1985), Soares (2007), Pinto-Correia (1993), Reis; Lopes (1987), Damasceno (1991) and Bosi (1985). This way, we will investigate the lyric and epic traces that are combined and take the reader to transit between the history and the universe character provided by the lyric reflections present in the book.

Key-words: Cecília Meireles; *Romanceiro da Inconfidência*; lyrical genre.

Introdução

O interesse pela obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, surgiu durante as aulas de Literatura quando, no segundo semestre, ao se estudar o Arcadismo, esta obra foi mencionada e descrita. Depois disso, no mesmo semestre, realizamos uma viagem a Ouro Preto e, ao andar pelas ruas e visitar os locais históricos, entramos novamente em contato com a arte barroca, com a literatura árcade e a história da Inconfidência Mineira, o que aumentou ainda mais nosso interesse pelo assunto. A partir disso, nos sentimos motivadas para trabalhar com esse tema e, já na primeira leitura do *Romanceiro*, ficamos fascinadas com a obra, que, de certa forma, congrega todos esses elementos.

Cecília Meireles despontou como escritora na década de 30, quando a Literatura Brasileira passava pela segunda fase do Modernismo, que se caracteriza pela preocupação com a denúncia crítica dos problemas sociais, pelos quais o povo brasileiro passava. A obra dessa poetisa, de certa forma, desvincula-se dessa perspectiva engajada, uma vez que volta-se para temáticas universalizantes, e tende ao ecletismo, transitando entre o moderno e o tradicional, entre o real e o abstrato; o equilíbrio entre formas e temas torna-a uma artista singular.

Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso apresenta a pesquisa que desenvolvemos, ao longo do ano de 2011, no curso de Letras sobre o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. De caráter bibliográfico, tem como objetivo a abordagem da constitutividade de gênero desta obra, assim como sua estrutura, dividida em eixos temáticos.

As reflexões que apresentamos acerca da obra de Cecília Meireles foram fundamentadas a partir dos estudos de Damasceno (1991), a respeito da poesia de Cecília Meireles; Bosi (1985) e Castello (2004), referentes à escola literária Modernista; Rosenfeld

(1985) e Pinto-Correa (1993), a respeito dos gêneros presentes na obra; de Reis e Lopes (1987) e de Soares (2007), referente às vozes de caráter lírico e narrativo que se apresentam no texto. Assim, investigamos os traços líricos e épicos que se combinam e levam o leitor a transitar entre o factual histórico e o caráter universal proporcionado pelas reflexões líricas presentes na obra.

No primeiro capítulo, “Cecília Meireles e o Modernismo” iniciamos nosso trabalho, apresentando a poetisa e sua vinculação com a estética modernista, abordando de maneira geral sua poética. No segundo capítulo “Sobre o Romanceiro”, abordamos o aspecto histórico e a presença de Marília de Dirceu na obra. Há também uma apresentação da organização do *Romanceiro da Inconfidência*, sua estrutura e os assuntos tratados em seus poemas. Nesse mesmo capítulo, estudamos questões de gêneros narrativos, assim como os conceitos de narrador e eu-lírico. No último capítulo, denominado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas” fazemos algumas propostas de análise dos poemas que foram selecionados do *Romanceiro da Inconfidência*, a saber: “Fala Inicial”, “Cenário”, “Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência”, “Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério”, “Romance LV ou de um Preso Chamado Gonzaga” e o “Romance LXXIII ou da Inconformada Marília”, a fim de constatar a presença das diversas confluências que constituem a obra. Dessa forma, passaremos a conhecer um pouco sobre a escritora Cecília Meireles e sua contribuição para a literatura brasileira.

1 Cecília Meireles e o Modernismo

Cecília Meireles surgiu no cenário da Literatura Brasileira por volta de 1919. Sua vasta produção literária abrange desde artigos jornalísticos, prosa, traduções, peças de teatro e a poesia, sendo por meio dessa última que se colocou entre os grandes nomes da literatura de Língua Portuguesa.

Em seu tempo, conquistou o reconhecimento dos leitores e da crítica literária. Mário de Andrade (2002, p. 75) afirma, quando da premiação de Cecília pela Academia Brasileira de Letras: “[...] a Academia acaba de ser premiada por ter concedido um prêmio à poetisa Cecília Meireles”, exaltando, dessa maneira, sua força criadora, em detrimento da academia.

Na mesma época da estreia de Cecília Meireles, surgia uma nova estética literária, o Modernismo, cujo marco foi a realização da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, e que representou uma ruptura dos padrões estéticos da arte produzida até

então. De acordo com Bosi (1985), os modernistas pregavam a liberdade de ideias, o abandono das regras na composição literária e, principalmente, a tentativa de desvinculação com a literatura produzida no século anterior. A produção dos artistas modernistas, que se vinculavam à Vanguarda Europeia, buscava revolucionar e escandalizar através da utilização do moderno, do original, do polêmico, e, além disso, tinha um comprometimento com a temática nacionalista.

Durante a Semana de Arte Moderna, houve exposição de quadros e esculturas, concertos, recitais e conferências que provocaram aversão da opinião dominante. Os representantes dessa nova proposta estética eram de São Paulo e Rio de Janeiro, como Manuel Bandeira, Ronald Carvalho, Menotti Del Picchia, entre outros. Mario de Andrade e Oswald de Andrade já escreviam artigos que não se vinculavam a nenhuma tendência literária. No grupo de pintores, destacavam-se Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti.

Após a Semana de Arte Moderna, seguiram-se vários movimentos que buscavam dar forma, estabelecer as diretrizes do que seria o Modernismo brasileiro, entre eles podem-se destacar: o movimento *Pau-Brasil*, *Verde-Amarelismo*, *Anta* e a *Antropofagia*.

A década de 1920 inaugura a modernidade no Brasil e, segundo Lafetá (2000), esse período marca uma ruptura com os movimentos anteriores. É através da experimentação, principalmente, que os vanguardistas rompem com a linguagem acadêmica utilizada até então: novo léxico, nova sintaxe, imagens e temas inusitados. Além disso, a incorporação do popular pelo erudito passa a fazer parte da literatura, o folclore e a cultura regional, o que afirma o caráter autêntico e nacional das obras modernistas.

Nos primeiros anos, após o movimento de 1922, o que predomina na literatura é uma experimentação estética que propõe uma mudança revolucionária: a obra de arte, que antes era vista como mimese, passou a ser um objeto com autonomia de criação e maior amplitude de expressão literária. O Modernismo no Brasil foi apoiado pela parte mais refinada da sociedade, a burguesia rural, composta pelos grandes fazendeiros de café, que patrocinavam os escritores da nova corrente. Dessa maneira, embora conseguindo representar a situação de outras classes sociais, a visão dos vanguardistas se manteve essencialmente burguesa, e não propunha nenhuma mudança efetiva na organização da sociedade. Nas palavras de Lafetá (2000, p. 29) “[...] nos anos vinte a tomada de consciência é tranquila e otimista, e identifica as deficiências do país – compensando-as – ao seu estatuto de ‘país novo’”. Essa tomada de consciência dos modernistas da década de 1920 utiliza o humorismo e o aspecto carnavalesco como grande arma e princípio.

A partir da década de 1930, o mundo passa por uma luta ideológica: fascismo, nazismo, socialismo, e outras frentes de pensamento tentam se consolidar na sociedade. Esse momento reflete-se também na literatura: para Lafetá (2000), enquanto na década de 1920, o que predomina é o projeto estético, na década de 1930 é o projeto ideológico que se avulta nas produções literárias. As conquistas estéticas obtidas pelos vanguardistas de 1920 já se encontravam estabilizadas e, portanto, as preocupações se voltaram para questões mais profundas, fazendo a literatura atingir uma maior maturidade ao superar os modismos estéticos da década anterior.

De acordo com Lafetá (2000), a arte que antes se limitava à visão burguesa, amplia sua abordagem ao denunciar os males sociais e propor mudanças significativas. Portanto, houve, a partir de 1930, um segundo momento na literatura moderna, em que os escritores continuavam a seguir os caminhos traçados pelos artistas de 22, todavia não existia o mesmo compromisso com o caráter revolucionário, pois a linguagem poética modernista já se encontrava estruturada. Dessa maneira, as produções literárias da década de 1930 mostraram um maior amadurecimento em comparação a seus antecessores.

Embora vinculada aos poetas desta segunda geração, Cecília Meireles é autêntica em suas escolhas, utilizando em sua obra uma variedade de recursos característicos de outras estéticas, o que explica, em parte, a diversidade de sua produção lírica.

De acordo com Damasceno (1991), a poetisa era ligada ao grupo de escritores que fundou a revista *Festa* em 1927, da qual participou como colaboradora. Esses escritores tentavam revalorizar a linha espiritualista de tradição católica demonstrando elevado misticismo, valorizando o pensamento filosófico e a universalidade dos temas como principais aspectos da produção literária, em contraposição aos ideais nacionalizantes dos vanguardistas de 1922. Por outro lado, Bosi (1985) ressalva que, apesar da ligação com esses artistas de caráter neo-simbolistas, refletida nas suas primeiras obras, a própria autora “[...] renegou essa fase ao excluí-la da sua *Obra Poética*” e que da influência exercida pelo grupo *Festa* em sua obra, quase nada restou, “[...] salvo, talvez, certo tradicionalismo nas opções estéticas da maturidade.” (p. 461)

Damasceno (1991, p.14) afirma que, na sua estreia como autora, Cecília Meireles foi vista como “[...] exemplo das possibilidades renovadoras que se atribuía à corrente espiritualista”. Em seus primeiros livros, nota-se uma afinidade com a poesia do movimento simbolista, fato que, além de pressagiar um novo estilo poético, engrandecia a singularidade da poetisa em ascensão.

Sobre a publicação das obras de Cecília, Damasceno (1991) comenta que se pode perceber um amadurecimento em sua poética ao longo de sua produção. Seu primeiro livro, *Baladas para El-Rei*, é o de maior significação da poesia de vinculação neo-simbolista e apresenta grande valor estético. Encontram-se nesta obra, um fluxo sentimental e uma inquietação que, em seu segundo livro *Nunca mais...* já não são proeminentes. Embora demonstrando antigos vínculos espiritualistas, em *Nunca mais...* observa-se um distanciamento dos pensamentos simbolistas e o início de uma nova escolha léxica, que vai predominar a partir da publicação de *Viagem*. Dessa maneira, além de mostrar uma antecipação dos recursos técnicos e da filosofia de vida que irá vigorar nas suas próximas produções, em *Nunca mais...* aparece pela primeira vez a consciência da fugacidade do tempo, que direcionará a poesia de Cecília Meireles.

Poema dos Poemas, seu terceiro livro, tem um tema único, que contrasta com o que predominava nas obras anteriores (paisagens interiores, evocações, etc). Surgem os ritmos breves e o mais importante: a iniciação da oposição formal que resultou na preferência pelo verso livre nas obras subsequentes.

Em 1938, seu livro *Viagem* foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, prêmio esse que significou sua entrada para o rol dos grandes poetas brasileiros, distinguindo-se como “[...] única figura universalizante do movimento modernista” (DAMASCENO, 1991, p. 18).

Depois de *Viagem*, seguiram-se as obras *Vaga Música* (1942), *Mar absoluto e Outros poemas* (1945), *Retrato Natural* (1949), *Doze Noturnos de Holanda* (1952), *Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Poemas Escritos na Índia* (sem data, mas certamente da década de 1950), *Canções* (1956), *Metal Rosicler* (1960), *Solombra* (1963), dentre outros.

De acordo com Damasceno (1991), Cecília Meireles é uma poetisa universalizante, pois é clássica pela nitidez e pelo equilíbrio da forma, moderna devido à consciência e à percepção do seu tempo e ainda está inserida no âmago simbolista: ela escolhe entre essas tendências apenas o que valoriza a expressão poética, utilizando em sua obra grande variedade de formas e temas. Esse ecletismo enriquece o seu legado e a faz dona de uma poesia dotada de rara sensibilidade e beleza.

Sua poesia é de “feminina delicadeza”, o leitor de seus versos experimenta uma sutileza, além da multiplicidade de perspectivas dadas às coisas do mundo. Em seus poemas, ela utiliza uma linguagem que foge ao concreto e busca o imaterial, o incerto e o misterioso. Nas palavras de Damasceno:

[...] é de feminina delicadeza, afluando as coisas, os seres com dedos fugidios, tocando-os de encantamento. Já aí começa a fugir. Esses dedos não agarram; intuem para logo transfigurar [...]. Como os ouvidos de um cego chegam a substituir a vista, o sentimento de Cecília Meireles ganha olhos que ultrapassam os fenômenos até as essências, torna-se inteligência das solicitações humanas profundas (DAMASCENO, 1991 p. 40).

A poesia “musical” de Cecília, segundo Damasceno (1991) traz os sentimentos e emoções do subconsciente para representá-los em um plano da realidade, de forma que não se distingue a fronteira entre o que pertence ao plano exterior e o que é interior ao “eu” em sua poesia. O mundo é incorporado à melodia interior do poeta através das imagens, metáforas e do ritmo. A sua sensibilidade consegue, ao tocar a realidade, criar um mundo subjetivo que dá consciência poética a tudo o que se encontra no subconsciente. A poetisa tem uma percepção característica e isso torna a sua poesia cheia de mistério, oscilando entre o consciente objetivo e o subconsciente lírico com a leveza e abstração que são sua assinatura.

Para conseguir essa movimentação entre objetividade e subjetividade, Cecília Meireles aproveitou a liberdade de escolhas proporcionada pela estética modernista, que abriu o leque de possibilidades para a criação literária. Bosi (1985) cita sua tendência a explorar a riqueza do léxico e a métrica lusitana transitando entre o que era novo, moderno e o tradicional. Damasceno (1991) também observa essa propensão de utilização dos meios clássicos, arraigados ao velho gosto lusitano, segundo ele, conseguimos vislumbrar Camões na maneira de versificar de Cecília e até mesmo Fernando Pessoa, se considerarmos a sua emoção e sensibilidade.

Damasceno (1991) apresenta alguns aspectos de afinidade da poesia ceciliana com a poesia europeia: a musicalidade, a forma, o constante intuir do maravilhoso e do transcendente, a percepção do absoluto através do relativo e do uno, e o seu purismo essencial que tem como fonte o lirismo do cancionero e do romanceiro.

Em o *Romanceiro da Inconfidência*, podemos perceber a aptidão de Cecília Meireles ao abandonar o plano simples e limitado do passado histórico e elaborar uma dimensão simbólica das origens de nossa emancipação política, cultural e econômica através do lirismo e da sensibilidade:

O *Romanceiro da Inconfidência* deixa transparecer as múltiplas facetas da autora: a sensível criadora de poesia; a pesquisadora séria, profunda conhecedora de História e de Literatura; a cidadã consciente, defensora de ideais libertários; a educadora lúcida, buscando lições do passado para iluminar a compreensão do presente (GOLDSTEIN, 1998, p. 13).

No texto “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, em que Cecília Meireles conta como surgiu a obra, a escritora cria uma alegoria: um Gênio que manipulava as forças positivas (Ouro, Artes, Ciência, Liberdade e Amor) e negativas (Inveja, Ambição, Maledicência, Impostura, Tirania e a Pusilanimidade) do destino de Vila Rica. Na ocasião da visita da autora a Ouro Preto, em 1940, esse mesmo Gênio teria levado a poetisa a conviver com os fantasmas da revolução:

[...] para que se cumprissem nessa fantástica Vila Rica as intenções do Gênio que, assim, a protegê-la e a persegui-la, a faria exorbitar de sua geografia, e refletir-se no Brasil todo, e projetar o Brasil no mundo, e transcender o mundo e universalizar-se em alado exemplo, símbolo, conceito, alegoria, recado dos deuses aos homens para seu ensinamento constante. (MEIRELES, 1989, p.12)

Já de volta ao Rio de Janeiro, a autora continuaria sendo perseguida pelos fantasmas daquela época, e pelos apelos do fantasma do próprio Tiradentes, presentes nos últimos lugares pelos quais ele passou em vida. Utéza (2006), em uma releitura dessa apresentação de Cecília Meireles ao *Romanceiro da Inconfidência*, escreve que “Cecília definia-se como médium capacitado para captar as mensagens emitidas pela memória coletiva em pontos marcantes da história de seu povo” (p. 153).

Cecília Meireles utiliza a poesia para retratar a história com maior emoção, de maneira que o leitor seja introduzido no âmago dos acontecimentos. Para tanto, ela buscou o “essencial expressivo” e não relatou todos os fatos que aconteceram, mas escolheu entre eles o que melhor expressava a intensidade do que ocorreu.

Sobre o surgimento do *Romanceiro da Inconfidência*, a autora diz que a obra “foi-se compondo”, pois o próprio tema encontrara sozinho seu ritmo, sua medida e seu desenvolvimento.

Vale lembrar que uma das vertentes temáticas que caracterizou a geração de 1930 do Modernismo brasileiro, a que Cecília Meireles é vinculada, é a preocupação com os problemas brasileiros, a nossa gente e a nossa história, na prosa, especificamente, há um engajamento manifestado pela denúncia das injustiças sociais e com a proposta de melhorias, como dissemos anteriormente. No *Romanceiro da Inconfidência* podemos perceber a presença de uma temática brasileira, de nossa história; no entanto, a poetisa não perde de vista a essência de sua lírica: a musicalidade e a universalidade.

2 Sobre a obra *O Romanceiro da Inconfidência*

2.1 O aspecto histórico

A obra, como se pode observar pelo próprio título, tem como tema a Inconfidência Mineira, que de acordo com Gancho e Toledo (1991), é também denominada *Conjura Mineira* e foi um movimento de conspiração que surgiu na segunda metade do século XVIII, que teve como principal causa a exploração da Coroa de Portugal, através da cobrança abusiva de impostos no processo de exploração e comercialização dos metais preciosos da capitania.

Gancho e Toledo (1991) explicam que, com o declínio na extração do ouro nas Minas Gerais, em meados do século XVIII, e a conseqüente diminuição da arrecadação dos impostos, a Metrópole passou a estipular uma quantidade de cem arrobas de ouro que deveria ser enviada a Portugal anualmente. Para atingir essa quantidade foi criada a *derrama*, imposto que incidia sobre toda a população, por meio do confisco de propriedades e bens. Essa cobrança atingia principalmente a camada mais alta da sociedade mineira, que a essa altura abrigava uma elite econômica, política e, de modo geral, composta por homens ricos e ilustrados que se tornaram os cabeças da revolução. A exceção desse perfil dos conspiradores foi Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, um simples alferes que não era um homem de posses e era ligado aos outros inconfidentes por interesses de ordem ideológica e política.

Os planos da Conjura, segundo Gancho e Toledo (1991), refletiam as preocupações imediatas dos rebeldes, como a suspensão dos impostos, e ainda projetos maiores, como a separação de Brasil e Portugal e a criação de uma República independente. A revolução era para ser iniciada com o levante armado nas principais comarcas da capitania, e depois ter a adesão das outras regiões, mas antes de se concretizar, os inconfidentes foram delatados por várias pessoas, entre elas, pessoas integrantes do próprio movimento. Joaquim Silvério dos Reis é o mais famoso entre os delatores e sua confissão ajudou no processo que culminou com a execução de Tiradentes, em 1792.

No *Romanceiro da Inconfidência*, o registro desses fatos possui uma cronologia, mas não há uma sequência de causa e efeito. Esse registro ocorre através de acontecimentos e menções isoladas, que se formam os eixos temáticos. De acordo com Goldstein (1998), primeiramente é mencionado o surto aurífero, seguido da movimentação dos inconfidentes na preparação da revolução, o drama do poeta Tomás Antônio Gonzaga, a saga de Chica da Silva, a nobreza de Bárbara Eliodora, a morte do alferes e a loucura da rainha D. Maria I, respectivamente.

O diálogo com a produção literária da época da revolução também se faz presente no *Romanceiro*, visto que a autora imita, em vários dos romances, o estilo dos poetas arcades, como no “Romance XX ou do país da Arcádia”, em que há a vida pastoril, a natureza

idealizada e a presença dos poetas-pastores e suas musas. Cecília Meireles também resgata a história de Tomás Antônio Gonzaga e suas desventuras amorosas em relação a Maria Doroteia, história de amor imortalizada por meio das *Liras de Marília de Dirceu*.

2.2 Presença de Dirceu e de Marília

Tomás Antônio Gonzaga foi um poeta árcade e participante ativo na Conjuração Mineira. Já na meia idade, apaixonou-se por Maria Doroteia Joaquina de Seixas, uma jovem de posição social superior à sua. Devido a sua participação na Inconfidência Mineira, foi degredado para África e lá casou-se com Juliana Mascarenhas, uma rica fazendeira.

Como poeta árcade, foi um dos autores que melhor representou essa estética na poesia brasileira. Com um estilo simples e natural, o sentido de sua obra valoriza mais os sentimentos e a sinceridade do que uma estética voltada para um trabalho árduo com a língua. Sua principal obra é *Liras de Marília de Dirceu*, em que Dirceu, pseudônimo de Gonzaga exalta sua pastora, Marília, que é a personificação literária de Maria Doroteia.

Segundo Roncari (2002), há um entrelaçamento entre as histórias de Tomás Antônio Gonzaga e Maria Doroteia, e de Dirceu e Marília, visto que se pode visualizar uma através da outra. Roncari (2002, p. 280) ainda afirma que essa confusão entre as histórias pode ser proposital, enriquecendo assim sua obra “Assim, junto com a lira de Dirceu, ouvimos a história de Tomás Antônio, sem que uma prejudique a outra; ao contrário, enriquece e valoriza os poemas”

No *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles faz uma fusão entre a Marília e Maria Doroteia, criando uma outra “Marília”, cujo futuro é modificado pela Inconfidência Mineira. A poetisa utiliza a personagem árcade, que está imortalizada em sua juventude e beleza através das *Liras*, todavia, a Marília descrita no *Romanceiro*, envelhece e morre, o que nos leva a considerá-la como outra “Marília”, como dissemos acima, já que se trata de uma personificação literária diferente da de Gonzaga. A história trágica do casal Gonzaga e Maria Doroteia misturada com a poesia, ganha, através das palavras de Cecília, uma importância, que, segundo Utéza (2006) eleva esse mito à altura dos da literatura europeia. Essa tragédia é atribuída à Inconfidência Mineira, tema principal do livro, já que o casal se separa devido ao degredo de Tomás Antônio Gonzaga. Assim, confirmando o que foi dito, Utéza (2006, p. 290) fala sobre Marília na obra de Cecília Meireles: “Marília aparece

confinada no papel de vítima de um sistema sociocultural que ela não teria forças bastantes para combater, reagindo apenas pelo fechamento sobre si mesma”.

2.3 Organização da obra e assunto dos poemas

O *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, é um livro de cento e sete poemas que se intitulam, em sua maioria, como “Romances” que ocorrem em blocos, como conjuntos de textos, e são seccionados pelas “Falas” e “Cenários” que ambientam e fazem reflexões sobre o que será abordado na sequência. Esse esquema de Fala, Cenário e Romances é recorrente em toda a obra. Vários críticos dividem o *Romanceiro* de diferentes maneiras, de acordo com os temas apresentados na obra. Utilizamos a divisão realizada por Utéza (2006), que basicamente indica três partes: a primeira relaciona-se com a Vila Rica antes dos Inconfidentes e alguns fatos que aconteceram na época; a segunda parte relata toda a revolução, desde sua preparação até o momento em que Tiradentes é enforcado; e a terceira parte aborda as consequências da Conjuração Mineira para várias personagens, como Tomás Antônio Gonzaga, Marília, Bárbara Eliodora e sua filha, Cláudio Manuel e até mesmo a rainha Dona Maria I, que foi quem julgou os inconfidentes mineiros.

Segue abaixo um esquema da composição do romanceiro, para que seja possível visualizar melhor a estrutura dessa obra e, a seguir, apresentamos uma breve síntese do conteúdo de cada poema de o *Romanceiro da Inconfidência*.

Fala Inicial
Cenário
Romance I ao Romance XIX
Cenário
Fala à Antiga Vila Rica
Romance XX ao Romance XLVII
Fala aos Pusilânimes
Romance XLVIII ao Romance LXIV
Cenário
Romance LXV ao Romace LXXI
Imaginária Serenata
Romance LXXII ao Romance LXXIV
Fala à Comarca do Rio das Mortes
Romance LXXV ao Romance LXXX

Retrato de Marília em Antônio Dias

Cenário

Romance LXXXI ao Romance LXXXV

Fala aos Inconfidentes Mortos

2.3.1 Primeira parte: o ouro

Após a “Fala Inicial”¹, segue o primeiro “Cenário”. Nele percebe-se a trajetória de um enunciador que, conhecendo a história de Tiradentes, descreve sua passagem pelas paisagens de Minas Gerais, retomando o passado: Vila Rica; o Arcadismo, com suas musas e pastores e, finalmente, a imagem de Tiradentes, despedindo-se do povo.

Segue-se ao primeiro “Cenário” um conjunto de dezenove romances que, segundo Utéza (2006), ilustram a época da denominada “Gênese de Ouro e Diamante”. São poemas que remetem a histórias ocorridas entre 1700 e 1775. Utéza (2006) escreve que os dramas relatados neles são resultantes de uma “maldição do ouro”, que se configura negativamente para alguns, mas, para outros, é o início de uma libertação. Os seis primeiros romances são relacionados à história de Vila Rica e ao início da extração do ouro.

Assim, o “Romance I ou da Revelação do Ouro” fala da descoberta do ouro na época da fundação de Ouro Preto e da ganância que predominou na corrida dos homens em busca da riqueza. Já o “Romance II ou do Ouro Incansável” trata da extração do ouro, dos problemas e das mortes, das condições de trabalho dos escravos e traz uma visão negativa da extração do ouro. O “Romance III ou do Caçador Feliz” descreve o cenário da época. O caçador, que representa o homem em busca do ouro, descobre a abundância das pedras preciosas e por isso, está contente.

No “Romance IV ou da Donzela Assassinada”, manifesta-se a voz de uma personagem cuja história verídica ocorreu em 1720: uma jovem rica e de família aristocrática foi assassinada pelo pai, que desconfiou que ela estivesse envolvida com um rapaz de posição social inferior. O “Romance V ou da Destruição de Ouro Podre” conta a revolta de Felipe dos Santos em 1720, um dos precursores da Inconfidência Mineira. O Conde de Assumar, para repreender os rebeldes, incendeia suas casas e executa o líder, Felipe dos Santos.

O “Romance VI ou da Transmutação dos Metais” conta um fato escandaloso ocorrido depois da descoberta de jazigos aurífero em Mato Grosso e Goiás, em 1725: oito

¹ Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

arrobas de ouro, pertencentes aos quintos reais, foram enviados de Cuiabá a Lisboa e o rei D. João, faustoso, mandou fazer uma festa para abrir o precioso volume, mas ao abri-lo, verificou que havia chumbo no lugar do ouro. O responsável pela troca foi, evidentemente, Sebastião Fernandes do Rego, empregado fiscal, que chegou a ser preso, mas foi solto por falta de provas. No início deste romance, segundo Utéza (2006), há menção aos casamentos ocorridos em 1729 – do futuro rei de Portugal, D. José com Mariana Vitória, filha de Felipe V da Espanha; e do outro D. Fernando, herdeiro do trono Espanhol, com a infanta portuguesa Maria Bárbara. A referência a esses noivados é escolhida propositalmente, pois D. Maria I a “Rainha Louca”, será filha do casal D. José e Mariana Vitória, a “Marianinha” filha de Felipe V, quem a poetisa cita diversas vezes em seu livro, por ser esta soberana que determinará o destino dos inconfidentes.

Quanto aos Romances VII, VIII e IX, são dedicados aos escravos negros: o “Romance VII ou do Negro nas Catas” não se baseia em nenhum caso verídico particular. Ele mostra o destino dos escravos, o trabalho nas catas, o sofrimento dos negros e a promessa de liberdade, no caso da descoberta de algum diamante de tamanho excepcional. O “Romance VIII ou do Chico-Rei” refere-se a uma parábola com fontes históricas identificáveis. Francisco foi aprisionado na África com sua tribo e enviado para Vila Rica. Na viagem, perdeu a mulher e os filhos, sobrevivendo apenas um. Resignado, o negro trabalhou, libertou o filho, a si próprio e toda sua tribo, até que formaram, em Vila Rica, um Estado, do qual Francisco era rei.

No “Romance IX ou de Vira-e-Sai”, a irmandade de negros, citada no romance anterior, elegeu como patrono protetor Santa Ifigênia e disso nasceu um culto fervoroso destinado a ela. Neste romance, a santa se torna protagonista: concede a força que anima os escravos e transforma, como em um milagre, toda a montanha em ouro. Segundo Utéza (2006) o termo *Vira-e-Sai* faz alusão a outro caso famoso em Ouro Preto, a dos bandidos Vira-Saias, que atacavam as caravanas para roubarem o ouro da Coroa Portuguesa. Antônio Alves, respeitável negociante, era cúmplice dos bandidos: ele trocava a posição da santa para orientá-los na direção em que a caravana com o ouro iria seguir. É por esse motivo, segundo o crítico, que a ladeira de Santa Ifigênia ficou conhecida como a de Vira-Saia.

O “Romance X ou da Donzela Pobre”, segundo Utéza (2006), relaciona-se com o “Romance IV ou da Donzela Assassinada”, porém a voz que fala no “Romance X” é uma voz externa aos acontecimentos, pois ao contrário do “Romance IV”, a moça não tem direito a palavra. Dessa maneira, o romance mostra a abrangência da opressão sobre as personagens femininas.

Os Romances XI, XIII a XIX, segundo Utéza (2006) formam o “ciclo do diamante”, que contam cronologicamente fatos ocorridos no Distrito Diamantino (Tejuco).

O acontecimento sobre o qual fala o “Romance XI ou do Punhal e da Flor” data de 1752, quando o Ouvidor Bacelar joga uma flor a uma moça em uma igreja do Tejuco (atual Diamantina), fato escandaloso e sacrílego que quase resultou na morte do Ouvidor por Felisberto, um parente da jovem.

O “Romance XII” está inserido no “ciclo Tiradentes”, mas o fato de estar entre os poemas relacionados ao Tejuco justifica-se pela cronologia dos acontecimentos, pois a infância de Tiradentes foi contemporânea a essas histórias: em 1752, Joaquim José tinha seis anos.

Esse romance retrata o momento em que sete crianças estão rezando na Capela do Pombal a Santa Nossa Senhora da Ajuda e uma delas é Tiradentes. No decorrer do poema são feitas previsões sobre o destino da criança, Joaquim José. Nesse romance, aparecem pela primeira vez no livro, símbolos do cristianismo relacionados com a figura de Tiradentes, os quais a poetisa desenvolverá em poemas posteriores.

“Romance XIII ou do Contratador Fernandes” trata de um contratador de diamantes da região de Diamantina (Minas Gerais) entre 1753 e 1770. Ele se tornou famoso tanto por sua riqueza, como por seu romance fora dos padrões da época: ele enamorara-se de uma mulata, escrava alforriada chamada Francisca da Silva de Oliveira, a Chica da Silva.

Os Romances “XIV ou da Chica da Silva”, “XV ou das Cismas de Chica da Silva” e “XVI ou Traição do Conde” falam sobre a ex-escrava Chica da Silva e de seu amante, o contratador de diamantes do Tejuco, um português chamado João Fernandes. No “Romance XIV”, Chica da Silva aparece poderosa, rica e ocupa o centro do espaço e do tempo. O “Romance XV” mostra a astúcia da mulher ao identificar a cobiça e as intenções maldosas do Conde de Valadares. Ela tenta persuadir o ingênuo marido, que não toma as precauções sugeridas por ela. O “Romance XVI” atesta a razão de Chica ao desconfiar do Conde, que acaba por trair João Fernandes, fazendo-o retornar a Portugal.

“Romance XVII ou das Lamentações no Tejuco” conta as lamentações do povo do Tejuco em relação à prisão de João Fernandes e ao destino de Chica da Silva. Há também uma declaração sobre a desgraça trazida pelo ouro e o “Romance XVIII ou dos Velhos no Tejuco” narra a decadência de Chica da Silva.

O “Romance XIX ou dos Maus Presságios”, que encerra a primeira parte do livro, da “Gênese do Ouro e Diamante”, lembra o que passou e já nos dá pistas sobre os acontecimentos futuros.

2.3.2 Segunda parte: a revolução

Após apresentar alguns acontecimentos anteriores à Inconfidência Mineira, na segunda parte do livro, passa-se a abordar os fatos relacionados diretamente ao movimento revolucionário: a preparação da Conjura e alguns dos seus principais participantes: a traição de Joaquim Silvério, o desfecho da revolução, entre outros.

O segundo “Cenário”² precede a “Fala à antiga Vila Rica”. Nesse cenário, o eu-lírico destaca a névoa como índice de que a conspiração está sendo preparada e que os presságios não são bons.

A “Fala à antiga Vila Rica” dirige-se à cidade que foi cenário dos acontecimentos. Há uma voz lírica que dialoga com Vila Rica, questionando o fato de não agir contra as injustiças cometidas, porém, demonstra a força do destino trágico dos inconfidentes, como se este fosse uma sina a ser cumprida.

A partir do “Romance XX até o LXIV”, há o desenrolar da revolução, desde o início da conspiração até o suplício de Tiradentes, que ganha destaque como personagem principal e mártir da Inconfidência Mineira, elevando, dessa maneira, sua figura à condição de mito cuja imagem é identificada à do Cristo.

O “Romance XX ou do País da Arcádia” transpõe o ambiente pastoril da Arcádia, na lendária Grécia, servindo como contraponto ao ambiente de tristeza que está por vir sobre Vila Rica. Quanto ao “Romance XXI ou das Ideias” pode-se destacar a força da descrição que transporta em si o dia a dia fervilhante de Vila Rica, seu espaço e sociedade, seus negros e a escravidão, seus senhores e a nobreza, seus padres e seus poetas. E “as ideias” verso que se repete fechando cada estrofe, remete à atmosfera de conspiração.

No “Romance XXII ou do Diamante Extraviado”, a exemplo de Chica da Silva e Chico-Rei, mostra-se uma figura vitoriosa do negro, mas de uma forma menos lendária. A história remonta a uma denúncia dos Autos da Devassa, na qual um negro alto, corpulento e soberbo teria vendido pedras de contrabando a dois moradores da cidade de Mariana.

O “Romance XXIII ou das Exéquias do Príncipe” retrata o luto oficial proclamado na capitania em 20 de fevereiro de 1789 pela morte do herdeiro do trono de Portugal, D. José em 11 de setembro de 1788; e no “Romance XXIV ou da Bandeira da

² Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

Inconfidência”³ observa-se um diálogo entre memória, história e poesia. Esse romance conta como eram os encontros dos inconfidentes. A repetição dos versos: “atrás de portas fechadas,/ à luz de velas acesas” (MEIRELES, 1989, p. 106) descreve e reforça a ambientação tensa em que a conspiração ocorria.

O “Romance XXV ou do Aviso Anônimo” fala de denúncias de uma carta anônima, que alertava sobre uma possível repressão por parte das autoridades portuguesas; já no “Romance XXVI ou da Semana Santa de 1789”, em um cenário que forma uma imagem sacra do espaço, duas vozes se alternam: a voz dos tercetos faz uma espécie de profecia. Segundo Utéza (2006), pode-se reconhecer os inconfidentes no *vós* que se apresentam nas quadras. Neste romance, fala-se do mistério da Eucaristia e, mais uma vez, a poetisa estabelece um paralelo entre o percurso de Tiradentes e o de Cristo.

No “Romance XXVII ou do Animoso Alferes” há o relato da última viagem de Tiradentes, partindo de Vila Rica ao Rio de Janeiro, em 1789, para tentar convencer o vice-Rei a lhe confiar as obras de canalização de água da cidade do Rio de Janeiro. Neste texto, o Alferes é exaltado, devido a suas atividades de curandeiro, além disso, ressaltam-se aspectos do seu caráter e sua abnegação em prol do bem comum. Há menção do traidor Joaquim Silvério dos Reis, como *negro demônio*, que esteve a caminho do Rio, atrás de Tiradentes. A poetisa constrói uma imagem de Tiradentes cavalcando pelo céu, animado e entusiasmado.

Os “Romances XXVIII ou da Denúncia de Joaquim Silvério” e “XXIX ou das Velhas Piedosas” falam sobre a traição de Joaquim Silvério, o *negro demônio*, citado do romance anterior. A poetisa cria uma imagem abominável do traidor.

Os próximos quatro romances obedecem à cronologia da viagem de Tiradentes ao Rio de Janeiro: “Romance XXXII ou das Pilatas” fala da partida de Vila Rica; os “Romances XXX ou do Riso dos Tropeiros” e “XXXI ou de Mais Tropeiros” contam sobre acontecimentos ocorridos no caminho e o “Romance XXXIII ou do Cigano Que Viu Chegar o Alferes” fala da chegada de Tiradentes ao Rio de Janeiro. A cena desenvolve-se às portas da cidade e consiste em um cigano (personagem provável, fictício), que dirige seu discurso ao leitor para analisar o destino do herói.

No “Romance XXXIV ou de Joaquim Silvério”⁴, este é equiparado a Judas, estereótipo de traidor, reforçando a imagem sórdida esboçada nos romances XXVIII e XXIX. Já o “Romance XXXV ou do Suspiro Alferes”, pode ser considerado como uma construção

³ Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

⁴ Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

opositiva ao “Romance XXVII ou do Animoso Alferes”, Tiradentes se encontra atolado em “águas podres”. O Alferes possui a ilusão de que seus amigos estão trabalhando, juntamente com ele, para alcançar o ideal de liberdade.

O “Romance XXXVI ou das Sentinelas” conta a solidão de Tiradentes, na sua situação de vigiado permanente, e no “Romance XXXVII ou de Maio de 1789” fala-se sobre os principais momentos do fracasso da revolta: no dia primeiro de maio, Tiradentes é perseguido por Joaquim Silvério, na estrada do Rio; no dia nove de maio, o Alferes é caçado no Rio de Janeiro, após a denúncia de Joaquim Silvério; a prisão do Alferes, no dia dez de maio; e no final do mês, há o desfecho da conspiração.

O “Romance XXXVIII ou do Embuçado” relata a presença de alguém, que portava uma mensagem a Tiradentes. Não se sabia sua identidade e, por isso, o poema é cercado de mistério. O “Romance XXXIX ou de Francisco Antônio” fala do destino de um dos inconfidentes, Francisco Antônio de Oliveira Lopes, que foi preso e degredado. O “Romance XL ou do Alferes Vitoriano” relata a prisão do alferes Vitoriano Veloso, que não consegue levar uma carta de aviso a mando do Coronel Francisco Antônio.

O “Romance XLI ou dos Delatores” fala sobre os falsos testemunhos do processo que prenderam os inconfidentes. O “Romance XLII ou do Sapateiro Capanema”, relata a prisão deste como um conspirador. No “Romance XLIII ou das Conversas Indignadas”, conta-se da força decisiva de quem governa e reflete sobre o fato de que o mais fraco é sempre escolhido para receber o castigo por todos. Assim acontece com Tiradentes, que foi responsabilizado pelo crime de todos os companheiros. No “Romance XLIV ou da Testemunha Falsa”, a voz-enunciadora relata as reflexões de uma testemunha falsa, que prefere mentir a respeito de outras pessoas, condenando-as, a fim de se salvar e se inocentar.

Seguido desse poema, há o “Romance XLV ou do Padre Rolim” que fala sobre o possível envolvimento desse padre com os conspiradores e a possibilidade de uma crise com a Igreja. O “Romance XLVI ou do Caixeiro Vicente” relata a traição de Vicente Vieira da Mota para com Tiradentes, que prestou serviços para esse caixeiro. O “Romance XLVII ou dos Seqüestros” trata da ordem aos meirinhos de sequestrar todos os bens de Tiradentes.

A “Fala aos Pusilânimes” situa-se em meio a segunda parte da história, censurando os que não tiveram a ousadia de lutar pela liberdade e os condenando, pois foram esses traidores que fizeram com que a opressão vitimasse a todos.

Segue o “Romance XLVIII ou do Jogo de Cartas”, em que há uma metáfora da história como sendo um jogo de cartas: os homens seriam as próprias figuras do baralho. A

voz enunciadora fala que o destino dos protagonistas da revolução seria o exemplo de uma “lei universal”, em que os homens são apenas peças usadas por uma ordem superior.

O “Romance XLIX ou de Cláudio Manuel da Costa” refere-se ao destino do poeta, que morreu misteriosamente; já o “Romance L ou de Inácio Pamplona” relata o desaparecimento de Inácio, no mesmo dia da morte de Cláudio Manuel da Costa. O “Romance LI ou das Sentenças”, retrata o julgamento e a preparação das sentenças dos revoltosos e o “Romance LII ou do Carcereiro” traz o monólogo de um carcereiro que prevê a execução de Tiradentes.

No “Romance LIII ou das Palavras Aéreas” a voz enunciadora exalta o poder e a força das palavras, que podem destruir e construir, simultaneamente o sonho e a vida de qualquer pessoa.

O “Romance LIV ou do Enxoval Interrompido” comenta o noivado de Tomás Antônio Gonzaga e sua Marília, e a interrupção do sonho de se casarem. No “Romance LV ou de um Preso Chamado Gonzaga”⁵, há a sugestão da angústia desse poeta na prisão.

O “Romance LVI ou da Arrematação dos Bens do Alferes” relata um leilão com os bens sequestrados de Tiradentes. O “Romance LVII ou dos Vãos Embargos” menciona a recusa do embargo judicial em defesa de Tiradentes. O “Romance LVIII ou da Grande Madrugada” demonstra o sofrimento do Alferes, na madrugada que antecede seu enforcamento. No próximo romance, “LIX ou da Reflexão dos Justos”, a voz enunciadora relata a ingratidão dos homens para com Tiradentes. O “Romance LX ou do Caminho da Força” descreve a multidão que assiste à cerimônia de enforcamento e retrata Tiradentes carregando sozinho todo o peso da Inconfidência. No “Romance LXI ou dos Domingos do Alferes”, a poetisa utiliza de um jogo de palavras usando o termo “Domingos”, referindo-se a nomes próprios, como o do pai de Tiradentes, e ao dia de domingo.

No “Romance LXII ou do Bêbado Descrente” manifesta-se a voz de um homem do povo, que teria presenciado a cerimônia de enforcamento de Tiradentes. Ele fala dos acontecimentos como sendo uma grande festa popular. Já o “Romance LXIII ou do Silêncio do Alferes” descreve o que aconteceu com Tiradentes na última viagem que fez ao Rio de Janeiro e a sua morte. O “Romance LXIV ou de uma Pedra Crisólita” é o último poema do “ciclo Tiradentes” e retrata, segundo Utéza (2006), uma informação dos Autos da Devassa: Tiradentes teria deixado uma pedra crisólita para ser polida em um lapidário no Rio de Janeiro, levando-a de volta sem polir.

⁵ Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

2.3.3 Terceira parte: a punição

A última parte da obra aborda as consequências trazidas pela Inconfidência Mineira a algumas personagens ligadas a ela, como Gonzaga, Marília, Alvarenga Peixoto, a Rainha D. Maria I, entre outros.

Para introduzir a parte final, surge um novo “Cenário”, em que o jardim de Gonzaga é apresentado como forma de mostrar a solidão e a tristeza que ficou após sua prisão.

Os romances “LXV ou dos Maldizentes”, “LXVI ou de Outros Maldizentes” e “LXVII ou da África do Setecentos” falam sobre a ida de Tomás Antônio Gonzaga para África, a fim de cumprir sua sentença, e descreve esse país como um lugar desolador. Segue-se o “Romance LXVIII ou de Outro Maio Fatal”, que relata o sofrimento de Gonzaga ao ter que deixar Vila Rica e sua Marília. O “Romance LXIX ou do Exílio de Moçambique” descreve a viagem do poeta pelas terras de Moçambique.

O “Romance LXX ou do Lenço do Exílio” menciona a angústia de Marília ao bordar um lenço para o amado, enquanto espera sua volta. O “Romance LXXI ou de Juliana de Mascarenhas” relata o encontro de Juliana Mascarenhas, uma fazendeira, com Gonzaga em Moçambique.

Após esses romances, segue-se o poema “Imaginária Serenata”, que sugere o sofrimento de Marília, e sua ilusão quanto ao reencontro com seu amado.

O “Romance LXXII ou de Maio no Oriente” relata o casamento de Tomás Antônio Gonzaga e Juliana Mascarenhas, enquanto que no “Romance LXXIII ou da Inconformada Marília⁶” há menção da desilusão e tristeza de Marília.

No “Romance LXXIV ou da Rainha Prisioneira” há a reflexão sobre o fato de que a rainha D. Maria I, que mandara executar os inconfidentes, acaba se tornando prisioneira de sua loucura que é pior que qualquer masmorra, desterro ou morte de força.

A “Fala à Comarca do Rio das Mortes”, como nas falas anteriores, também possui um tom de tristeza pelos relatos da tragédia, e da ruína nos campos e na cidade. Aqui o eu-lírico relata as mágoas de Bárbara Eliodora, cujo esposo, o poeta Alvarenga Peixoto, fora exilado para a África.

Após essa fala, seguem-se os “Romance LXXV ou de Dona Bárbara Eliodora”, “Romance LXXVI ou do Ouro Fala”, “Romance LXXVII ou da Música de Maria Ifigênia”,

⁶ Apresentamos uma leitura sobre este poema no capítulo três deste trabalho, intitulado “Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas”.

“Romance LXXVIII ou de um Tal Alvarenga”, “Romance LXXIX ou da Morte de Maria Ifigênia” e “Romance LXXX ou do Enterro de Bárbara Eliodora”, que falam sobre a separação do inconfidente Alvarenga Peixoto de sua esposa, Bárbara Eliodora. Há também a descrição da filha de ambos, Maria Ifigênia, que morre, levando a mãe à loucura e, depois, à morte.

Segue-se o poema “Retrato de Marília em Antônio Dias”, que apresenta uma Marília envelhecida, diferente da Marília formosa dos poemas de Gonzaga, pois, sem a presença dele, ela prepara-se para a sepultura. Surge o quarto e último “Cenário”, em que a voz lírica descreve o estado de loucura em que se encontrava a Rainha, Dona Maria I, que assinou as sentenças de morte dos inconfidentes.

No “Romance LXXXI ou dos Ilustres Assassinos”, a voz enunciadora, em um tom evocativo, critica os responsáveis pela condenação dos inocentes, chamando-os de assassinos. Os romances “LXXXII ou dos Passeios da Rainha Louca” e “LXXXIII ou da Rainha Morta” relatam a loucura e o remorso de D. Maria I, e, depois, sua morte.

No “Romance LXXXIV ou dos Cavalos da Inconfidência”, há uma comparação entre os cavalos que são descritos e os inconfidentes mineiros. Segue-se, então, o último romance: “LXXXV ou do Testamento de Marília”, que evoca o testamento de Marília, dando a dimensão da tristeza de Marília por causa dos fatos passados.

O poema “Fala aos Inconfidentes Mortos” finaliza a obra, a partir de reflexões do eu-lírico, que afirma que tudo jazia em silêncio e reflete sobre o destino dos homens antigos que fizeram parte da conjuração, quando tudo se dissolve na força implacável do tempo, remetendo-nos à “Fala Inicial” que demonstra o quanto as questões pontuais transcendem os fatos ocorridos, pois estes foram aniquilados pelo esquecimento.

2.3.4 A imagem, no mosaico

O *Romanceiro da Inconfidência* é uma obra de caráter épico-lírico que, como vínhamos dizendo, conta a história da Inconfidência Mineira em cento e sete poemas. Cada poema tem um conteúdo independente dos outros, mas a obra, vista em sua totalidade, apresenta um todo de sentido e pode-se perceber nela uma sequência narrativa, embora essa sequência não seja exatamente de causa e efeito. Convém citar a maneira como Goldstein (1998) vê a composição do *Romanceiro*: ela compara o livro a um mosaico:

A composição do *Romanceiro da Inconfidência* poderia ser comparada à de um mosaico ou à de uma rosácea. O livro completo – o poema longo, o conjunto de romances – corresponderia à rosácea ou ao painel de mosaicos. As partes que o compõem seriam as pedras do mosaico ou as pétalas da rosácea: uma unidade válida por si mesma, que também compõe o desenho maior. Essa arquitetura do texto torna-o dinâmico e flexível, sugerindo a possibilidade de múltiplas formas de leitura e interpretação. (GOLDSTEIN, 1998, p. 27)

Conforme já foi citado anteriormente, através da descrição dos “Romances”, “Falas” e “Cenários”, que compõem a obra, podemos perceber certa divisão em eixos temáticos: a primeira parte apresenta temas ligados ao ciclo do Ouro e fatos lendários e históricos que precederam a Inconfidência Mineira; a segunda parte relata o movimento revolucionário desde a sua preparação até a prisão dos inconfidentes e a morte de Tiradentes; e a terceira e última parte, apresenta acontecimentos ocorridos como consequência da revolução envolvendo várias personagens, entre eles Tomás Antônio Gonzaga e Marília de Dirceu. Através dessa mesma descrição, visualizamos a quantidade de histórias independentes que se unem para formar o todo do *Romanceiro*. Utilizando a metáfora proposta por Goldstein (1998), podemos considerar que cada poema corresponde a uma pedra do mosaico, ou seja, são independentes entre si, mas possuem, no conjunto, uma unidade válida de significação.

De acordo com Mendes (1991, p. 52) o *Romanceiro* se configura como uma poesia social de alto valor, que “[...] resulta de uma combinação homogênea entre força poética, domínio da língua, erudição, e senso do detalhe histórico valorizado em vista de uma transposição superior, própria ao código da poesia.” Cecília Meireles revisita o tema da revolta mineira, abandonando seu universo interior e ampliando sua visão para a história, os mitos e as personagens da Inconfidência Mineira, conseguindo com genialidade transpor esse episódio para o plano poético sem perder a sensibilidade e a leveza, marcas de sua lírica.

2.4 Sobre o gênero

Forma tradicional, proveniente da Idade Média, o romanceiro, como gênero, se mostra uma rica possibilidade para a criação poética e vem sendo explorado e renovado por poetas com um perfil clássico e moderno, como Cecília Meireles, que utilizou essa forma tradicional com maestria para elevar o assunto sempre atual da chamada Conjura Mineira a uma nova importância.

O gênero no qual Cecília Meireles se baseou para escrever o seu *Romanceiro*, originalmente se caracteriza como um conjunto de romances, denominados “romances tradicionais”, que são formas poético-narrativas medievais de origem ibérica. Esses romances

tinham origem na tradição oral e eram musicados, e, embora fossem populares em seu tempo, atualmente restam poucos registros escritos dessas formas:

Mais particularmente quanto a uma definição do gênero “romance tradicional”, julgamos que ele pode ser considerado como uma prática significativa de manifestação linguístico-discursiva com natureza poética (acompanhada de música), com uma organização semântica narrativo-dramática, altamente variável (versões e variantes) em cada uma das componentes textuais (isto é, na expressão e no conteúdo) e que, situada na literatura oral tradicional, se insere no extra-contexto da vida social quotidiana de uma comunidade popular nos momentos de trabalho ou de lazer. (PINTO-CORREIA, 1993, p. 590)

Já Goldstein (1998) resume a definição do termo romanceiro como sendo um poema narrativo, de assunto histórico-épico com caráter popular. A autora afirma que essa forma chegou ao Brasil juntamente com seus colonizadores, reduzidas, muitas vezes, às cantigas de ninar. Muitos autores defendem seu prolongamento nos cantadores de cordel, que são caracterizados pela continuação da cultura oral e cantada, e a utilização de rimas simples, de fácil assimilação.

De acordo com Goldstein (1998), Cecília inspirou-se no romance medieval de *Amadis de Gaula*, retomando a tradição de origem ibérica para escrever *Amor em Leonoreta* no ano de 1951. Essa retomada demonstra uma tendência para a utilização de formas poéticas tradicionais, mesmo antes da publicação do *Romanceiro da Inconfidência*, em 1953.

Apesar dessa tendência ao resgate do passado na sua escolha formal, o romanceiro de Cecília não se limita aos padrões herdados da tradição ibérica. Encontramos em sua obra moldes formais, segundo Utéza (2006), de referências diversas, desde requintes de uma poesia culta até esquemas resgatados da cultura popular.

Conforme dissemos anteriormente, O *Romanceiro da Inconfidência* apresenta caráter épico-lírico, ou seja, caracteriza-se, ao mesmo tempo, pela presença da reflexão e pelo conteúdo narrativo apoiado em fatos históricos. Ao investigarmos sua constitutividade de gênero, levamos em conta sua herança medieval, mas, sobretudo, os aspectos modernos que a constituem, no arranjo da forma e também na expressão de conteúdo. Assim, buscamos investigar os traços líricos e épicos que se combinam e levam o leitor a transitar entre o factual histórico e o caráter universal proporcionado pelas reflexões líricas presentes na obra.

De acordo com Rosenfeld (1985), desde a antiguidade clássica, os gêneros literários são objetos de estudos e, por mais que tenha sido combatida a teoria dos três gêneros – épico, lírico e dramático –, sua essência mantém-se inabalada. Todavia o autor ressalta o fato de não encontrarmos obras totalmente pertencentes a um único gênero: não há pureza absoluta nesse aspecto e esse ideal de pureza não acrescenta valor às obras, para ele “[...]”

pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo” (ROSENFELD, 1985, p. 16). O teórico afirma que a utilização de diferentes gêneros pelos autores pressupõe certa atitude expressiva diante do mundo, ou seja, revelam a relação que esses desejam estabelecer com a realidade.

O autor distingue as concepções adjetiva e substantiva dos gêneros literários: a aceção substantiva é associada à estrutura dos gêneros (a Épica, a Lírica e a Dramática), já a concepção adjetiva refere-se aos traços estilísticos de um ou outro gênero. Uma obra pertencente à Lírica (aceção substantiva), por exemplo, pode conter traços estilísticos épicos ou dramáticos, como narrar um fato ou apresentar diálogos.

2.4.1 Estabelecendo papéis: entre narrador e eu-lírico

Diante do exposto, antes de iniciarmos nossas considerações sobre o corpus, torna-se necessário abordar alguns conceitos relativos à questão da voz enunciativa nos gêneros narrativo e lírico, uma vez que esses aspectos por vezes se sobrepõem no romanceiro de Cecília Meireles.

Segundo Reis e Lopes (1987), o termo *narrativa* tem várias significações. Entre elas, há a de narrativa enquanto enunciado e os conteúdos apresentados por ele; narrativa enquanto ato de relatar e, ainda, Narrativa como modo, juntamente com a Lírica e o Drama. Interessa-nos essa última aceção, pertencente à tríade (Narrativa/Lírica/Drama) que, desde a Antiguidade, vem sendo adotada por vários estudiosos.

A Narrativa, ao contrário da Lírica, por exemplo, não é encontrada apenas em textos literários, mas ocorre em diversos contextos comunicacionais. Reis e Lopes (1987) assim definem as chamadas narrativas literárias:

Conjunto de textos normalmente de índole ficcional estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas (REIS e LOPES, 1987, p. 263).

Como características principais do processo narrativo, Reis e Lopes (1987) apontam o distanciamento entre o narrador e o objeto do relato, e a tendência para a exteriorização, que é responsável pela criação de um mundo autônomo para a narrativa. Os autores citam também a dinâmica temporal, que na narrativa tende a seguir a cronologia da história contada, mas também pode ser definida pelo discurso, “[...] uma vez que o próprio

acto de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo.” (REIS; LOPES, 1987, p. 263)

Em uma narrativa há sempre dois planos fundamentais para análise: o da história e o do discurso, que confluem no ato da narração. Já a Narração, entende-se como o processo da enunciação narrativa, ou ainda o resultado dela. Reis e Lopes (1987) estabelecem três planos principais para se observar no campo da narratologia: o da história, o do discurso, e o da narração, que é vinculado diretamente com a enunciação, ou seja, o ato e processo da produção do discurso narrativo.

Dessa maneira, a narração envolve necessariamente um alguém que produz esse discurso, que é o narrador. Este se configura como uma entidade fictícia que enuncia o discurso da narrativa. O autor, pessoa real e empírica, embora dê a voz e projete sobre o narrador a sua perspectiva, não pode ser confundido com ele. Ao narrador, todavia, não compete apenas enunciar, mas como descrevem Reis e Lopes (1987):

Como protagonista da narração, ele é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjectividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas (REIS e LOPES, 1987, p. 250).

Assim, ao narrador não cabe apenas o contar ou o enunciar, mas também opinar e mostrar pontos de vista ou ideologias de forma explícita ou implícita no texto.

Determinado o papel do narrador no gênero narrativo, correspondente a ele temos, no gênero lírico, uma voz poética que convencionalmente é denominada “eu-lírico”. Soares (2007) estabelece três noções principais a respeito do “eu-lírico”, a saber:

- 1º) o eu lírico ganha sempre forma no modo especial de construção do poema: na seleção e combinação das palavras, na sintaxe, no ritmo, na imagística;
- 2º) assim, ele se configura e existe diferentemente em cada texto, dirigindo-nos a recepção;
- 3º) e, por isso, não se confunde com a pessoa do poeta (o eu biográfico), mesmo quando expresso na primeira pessoa do discurso (SOARES, 2007, p.26).

Podemos observar algumas semelhanças nos conceitos de “eu-lírico” e de narrador: os dois são designações para entidades fictícias independentes do autor e que, por meio da enunciação, plasmam a obra, um e outro são as vozes que falam nos textos. Porém, os pontos de coincidência entre esses termos não vão muito além desses dois aspectos citados. Um e outro ganham vida conforme o suporte em que ocorrem: no texto poético, temos o “eu-lírico” e, no texto narrativo, o narrador. Entretanto, na modernidade podem-se observar

confluências entre os gêneros; nesses casos, como se pode entender uma entidade enunciativa que ocorre em um texto poético que apresenta profundidade histórica e projeção temporal e, ao mesmo tempo, manifesta-se reflexivamente?

Neste trabalho, constatamos a presença dessas vozes narrativa e lírica, que são articuladas de forma peculiar por Cecília Meireles na construção de seu *Romanceiro da Inconfidência*.

2.4.2 Peculiaridades no registro das vozes do *Romanceiro da Inconfidência*

Os poemas a que Cecília Meireles denominou “Romances”, segundo Goldstein (1998), são os que reconstroem a história de Ouro Preto e do movimento inconfidente e, por isso tendem para o gênero narrativo, embora também haja a presença do gênero lírico, encontrado nas reflexões, além do caráter dramático, encontrado no discurso direto das personagens. Os “Cenários” e “Falas”, como dissemos, funcionam como uma ligação entre os romances: as últimas proporcionando pausas reflexivas, questionamentos que manifestam a postura do eu-lírico diante dos fatos; quanto aos primeiros, apresentam os ambientes onde se passam os fatos referidos, possibilitando entrever não apenas os lugares da antiga Vila Rica, mas também recriação da atmosfera dos acontecimentos da época. No decorrer do livro, os ambientes e as atmosferas criadas nos cenários fundem-se com divagações de uma voz poética, que proporciona um diálogo entre passado e presente, entre real e imaginário.

A principal voz que se apresenta é de caráter lírico, que é encontrada nas “Falas” e nos “Cenários”. Há também, em alguns “Romances”, a presença dessa voz lírica, uma persona poética de que falaremos adiante. Na maioria das vezes, essa voz, essencialmente lírica, está situada em um tempo posterior ao do tempo da Inconfidência Mineira, trazendo reflexões a respeito do que ocorreu; essas são demarcadas através do uso do itálico: “*Quem sabe o que pensa o preso / que todas as leis conhece,/ e continua indefeso!*” (MEIRELES, 1989, p. 152). Conforme Rosenfeld (1985) assinala, a intensidade expressiva e a atemporalidade são características da Lírica. Esse aspecto é constitutivo das “Falas” e “Cenários”, assim como do livro em sua totalidade. Por outro lado, o distanciamento temporal entre os eventos ocorridos e o tempo da enunciação é uma característica típica da narrativa, mas no *Romanceiro da Inconfidência* esses aspectos se fundem.

Há ainda a presença da voz narrativa nos “Romances”, que ocorre através do simples relato dos fatos acontecidos: “Veio uma carta de longe,/ não se sabe de que mão./ Atravessou esses campos, / caiu como flor ao vento/ sobre a Vila de São João” (MEIRELES,

1989, p.82). Embora essa voz narre os acontecimentos, não a denominaremos com o termo “narrador”, por manifestar-se no texto poético, daí a preferência por nomeá-la “voz enunciativa” ou mesmo “eu-lírico”.

Em alguns “Romances” pode-se perceber uma segunda voz lírica, cuja manifestação é demarcada pelo uso do parênteses, que geralmente indica uma reflexão apenas no âmbito da situação relatada naquele poema: “(Maldito seja tal homem: / tem vilania de Judas/ com arrogância de Conde.)” (MEIRELES, 1989, p. 110). Essa voz lírica, assim como a que é encontrada nas “Falas” e “Cenários”, tem o mesmo intuito de refletir sobre fatos e atitudes de certos personagens, porém apresenta um caráter mais imediato. Há também a demarcação das vozes de alguns personagens, que é geralmente feita através de travessões, aspas ou parênteses: “ “Quem me segue? Que me querem” ” (MEIRELES, 1989, p. 169).

Uma característica peculiar do *Romanceiro da Inconfidência* é o jogo de ocupação do espaço gráfico que a autora faz. Segundo as palavras da própria autora em “Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência”:

E se o artista se permite alguma reflexão sobre o que vai acontecendo é como o espectador que comenta, entre outros comentadores imaginários, ou cronista que observa, entre outros que estão observando – o que confere ao livro uma simultaneidade que se procurou assinalar até pela disposição gráfica dos versos, e pela diferença dos tipos de impressão (MEIRELES, 1989, p. 23).

Cada poema se apresenta de maneira singular, atendendo às intenções da poetisa ao escrevê-lo, utilizando ora estrofes e versos centralizados, ora alinhados à esquerda para destacar as diferentes vozes presentes no texto.

A autora também utiliza diferentes tipos gráficos, parênteses, aspas, entrelaçando na composição uma variedade de perspectivas diferentes, que dão margem a amplas possibilidades de interpretação.

Como se pôde observar até aqui, há uma confluência de várias vozes na tessitura do *Romanceiro*, cuja mescla aponta para o caráter eclético desta obra, no que diz respeito ao gênero. Assim, com o objetivo de estabelecer uma distinção entre elas, ao longo das propostas de leitura dos poemas, passaremos a nos referir à voz lírica que se manifesta distanciada no tempo como “persona poética”, entendendo-a como uma projeção de Cecília Meireles no texto, uma máscara, como afirma Dulce Mindlin:

A persona deve ser considerada pelo leitor como um artifício enunciativo, que tem uma função temática. Isso evitará a confusão entre o “eu” do poema e o “eu” empírico de quem o escreve. Como elemento da situação ficcional da enunciação, a

persona é muitas vezes considerada um “narrador dramatizado”, pois permite a assunção de papéis (“armaduras simbólicas”) escolhidos arbitrariamente pelo sujeito da escrita, que promove a captação, a seleção e o direcionamento das ações a serem praticadas na narrativa ou no poema. Esta “encenação” enunciativa, advinda da encenação teatral que substituiu a primitiva encenação ritualística, é o que vai permitir a inscrição do ficcional e o estabelecimento dos papéis que cada *persona* deverá desempenhar no jugo da funcionalidade do texto. A detecção desses papéis, por parte do leitor, vai tornar possível a construção, no processo da leitura, de um “sujeito que fala”, de uma “fonte de expressão”, indispensável ao processo interpretativo, já que o falante empírico é, muitas vezes, dissolvido, ou, no mínimo, deslocado, mesmo que não desapareça por completo. A *persona poética*, como “eu” da enunciação, tem, assim, uma função unificadora que evita tanto a interpretação pela via biográfica como a da linguagem funcionando por si mesma, em fragmentos reunidos e ordenados por modelos formais (MINDLIN, 2011, online).

3 Os temas e as vozes do *Romanceiro*: lendo alguns poemas

O *Romanceiro* de Cecília Meireles se mostra uma rede de confluências entre tempos, gêneros, escolas literárias, das quais selecionamos algumas facetas para serem analisadas, tendo como referência a teoria de Rosenfeld (1985) sobre os gêneros literários e seus traços estilísticos, além do ensaio de Fiorin (2006) sobre a intertextualidade e a interdiscursividade a partir da concepção do dialogismo bakhtiniano.

A questão dos gêneros no *Romanceiro da Inconfidência* é um aspecto relevante, pois Cecília Meireles consegue gerar uma multiplicidade de efeitos de sentido, mesclando e intercalando os traços estilísticos de um e outro gênero. Essa mistura, esclarece Rosenfeld (1985, p. 17), é um fator enriquecedor da obra literária e, nas palavras do próprio autor, “Nos gêneros, manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitude em face do mundo”. Na obra de uma artista como Cecília Meireles, sensível, plural e dona de uma perspectiva multifacetada, própria dos escritores modernos, essas escolhas se mostram bastante expressivas.

Além da confluência de gêneros, pode-se observar na obra uma variedade de vozes que se alternam entre a lírica - quando faz reflexões sobre a história-, a narrativa - quando relata os fatos ocorridos -, e a dramática - através das manifestações das personagens.

Essas vozes que falam nos textos podem estar explícitas (intertextualidade), ou implícitas no sentido global do poema (interdiscursividade). De acordo com Fiorin (2006), temos a intertextualidade quando há uma situação em que se pode perceber a presença de outros textos, com materialidade linguística, seja em forma de citações, estilizações, paródias; já a interdiscursividade, por sua vez, abrange os pontos de vista, as ideologias, as oposições a outros discursos, enfim as questões temáticas que norteiam a construção do texto.

A mistura dos gêneros, assim como a presença de outros textos são apenas dois aspectos da grande variedade de elementos que Cecília conseguiu reunir em sua obra. Além desses, conseguimos vislumbrar a interligação diferentes tempos, espaços e movimentos literários, o que permite ao leitor ampliar as possibilidades de leitura do livro.

Para demonstrar esses aspectos citados, e os efeitos de sentido conseguidos em decorrência deles, elegemos para leitura alguns poemas nos quais pode-se observar a confluência dos gêneros lírico e épico, por meio da presença de diferentes vozes enunciativas. Os poemas que iremos analisar também foram escolhidos a fim de ilustrar uma pequena parcela de cada uma das três partes que visualizamos na descrição da obra: o ouro, a revolução e a punição.

3.1 Uma reflexão lírica para começar

O poema “Fala Inicial” abre o *Romanceiro da Inconfidência*, e foi escolhido para análise, porque esse poema é uma síntese reflexiva do que será construído ao longo da obra e, principalmente por meio dele, podemos constatar a presença da persona poética, da voz lírica de Cecília Meireles, conforme explicamos anteriormente.

Esse poema permite observar a maneira como a ação do tempo apaga os fatos históricos que ocorreram na antiga Vila Rica. Por isso, a persona poética não reflete apenas sobre os acontecimentos, mas sim sobre as motivações que levaram os inconfidentes a lutarem pelos seus ideais, ou seja, ela parte do concreto para abordar os sentimentos humanos, sendo essa movimentação do pontual para universal, uma característica da poesia de Cecília Meireles, como foi citado no primeiro capítulo deste trabalho.

Fala Inicial

*Não posso mover meus passos,
por esse atroz labirinto
de esquecimento e cegueira
em que amores e ódios vão:
- pois sinto bater os sinos,
percebo o roçar das rezas,
vejo o arrepio da morte,
à voz da condenação;
- avisto a negra masmorra
e a sombra do carcereiro
que transita sobre angústias,
com chaves no coração;
- descubro as altas madeiras
do excessivo cadafalso
e, por muros e janelas,
o pasmo da multidão.*

*Batem patas de cavalos.
Suam soldados imóveis.
Na frente dos oratórios,
que vale mais a oração?
Vale a voz do Brigadeiro
sobre o povo e sobre a tropa,
louvando a augusta Rainha,
- já louca e fora do trono -
na sua proclamação.*

*Ó meio-dia confuso,
ó vinte-e-um de abril sinistro,
que intrigas de ouro e de sonho
houve em tua formação?*

*Quem ordena, julga e pune?
Quem é culpado e inocente?
Na mesma cova do tempo
cai o castigo e o perdão.
Morre a tinta das sentenças
e o sangue dos enforcados...
- liras, espadas e cruces
pura cinza agora são.
Na mesma cova, as palavras,
o secreto pensamento,
as coroas e os machados,
mentira e verdade estão.*

*Aqui, além, pelo mundo
ossos, nomes, letras, poeira...
Onde, os rostos? onde, as almas?
Nem os herdeiros recordam
rastros nenhum pelo chão.*

*Ó grandes muros sem eco,
presídios de sal e treva
onde os homens padeceram
sua vasta solidão...*

*Não choraremos o que houve,
nem os que chorar queremos:
contra rocas de ignorância
rebenta a nossa aflição.*

*Choramos esse mistério,
esse esquema sobre-humano,
a força, o jogo, o acidente
da indizível conjunção
que ordena vidas e mundos
em pólos inexoráveis
de ruína e de exaltação.*

*Ó silenciosas vertentes
por onde se precipitam
inexplicáveis torrentes,
por eterna escuridão!
(MEIRELES, 1989, p. 35)*

O poema acima é construído em versos redondilhos maiores, sem rimas externas regulares. Percebe-se uma aliteração em /s/ que nos remete ao murmúrio da multidão na antiga Vila Rica, para onde pretende-se transportar o leitor. Há uma voz enunciativa, a que chamamos persona poética, que nos conduz a uma atmosfera de lembranças ressuscitadas na memória do tempo, em que história e poesia encontram abrigo numa linguagem de poderosa expressividade. Essa mesma voz, que se manifesta liricamente, está situada no tempo futuro em relação à história da Inconfidência, mas se transporta para o passado, permitindo-se sentir e ver, questionando e refletindo sobre as motivações e o desfecho da revolução.

Logo no início do poema, visualizamos um jogo de dualidades que irá se desdobrar por todo o romanceiro, refletindo através de termos opostos a ambivalência que caracteriza as ações do homem: herói/ traidor; ódio/ amor; punhal/ flor; bons/ maus; riqueza/ miséria. Podem-se observar tais dualidades nos seguintes versos da “Fala Inicial”: amores x ódios (v.4); intrigas de ouro e de sonho; (v.28); culpado x inocente (v.31); castigo x perdão (v.33); coroas x machados (v.40); mentira x verdade (v.41); ruínas x exaltação (v.61).

O clima de mistério e ansiedade, as lacunas históricas incontornáveis e a busca de um sentido para os fatos projetam-se nas interrogativas que surgem a cada momento: “Quem ordena, julga e pune?/Quem é culpado e inocente?”.

Há também certo tom evocativo, já que o mergulho no passado, no atroz labirinto do tempo, nas histórias de Vila Rica revela a ânsia da procura de um significado para os fatos: “Ó meio-dia confuso/ó vinte-e-um de abril sinistro,/que intrigas de ouro e de sonho/houve em tua formação?”

A expressão da persona poética é de angústia, como no trecho: “Não posso mover meus passos/ por esse atroz labirinto/ de esquecimento e cegueira”, demonstrando um sentimento de impotência diante de fatos e injustiças que aconteceram há muito tempo atrás e que passam uma sensação de desgosto, pois, como está no futuro, já conhece o final trágico dessa história. Essa voz, essencialmente lírica, que se expressa na “Fala Inicial”, é marcada pela grafia em itálico, e é a mesma que se exprime nos cenários; ela também manifesta-se em meio a diversos poemas no decorrer do livro, sempre assinalada pelo itálico.

Nos versos citados anteriormente, “esquecimento” remete ao menosprezo do fato e a “cegueira” à redução de criticidade em relação a esse capítulo da história brasileira, que Cecília Meireles tenta ressignificar por meio de sua obra. Essa tentativa de exaltação do material histórico nacional pode ser compreendida, de acordo com Rosenfeld (1985), como um traço épico-narrativo, pois assim como a *Iliada* e a *Odisseia*, e ainda *Os Lusíadas*, a autora tenta criar um mito que eleva a história da nação através da narração e da reflexão

sobre a Inconfidência Mineira. Porém, não se pode considerar o *Romanceiro da Inconfidência* uma obra épica, pelo fato de que há um final trágico, em que o herói (Tiradentes) é morto, enquanto que uma epopeia se caracteriza pela narração de fatos que engrandeceram uma nação heróica e em que o herói é vitorioso.

Dessa maneira, nesse poema, encontramos alguns aspectos épicos, mas a voz da persona poética, suas reflexões e questionamentos são manifestações líricas, marcando a confluência dos gêneros que a poetisa utiliza para construir o sentido universalizante desejado.

3.2 Vila Rica em imagens e sentimentos

No poema abaixo, a voz lírica situa o leitor, tanto no âmbito físico quanto abstrato, sendo essa a mesma voz encontrada nas “Falas”. Como mostramos a estrutura de uma das “Falas”, no item anterior, julgamos ser pertinente apresentar a construção de um dos “Cenários” que, juntamente com a “Falas” subsequentes, ambientam os próximos acontecimentos que serão apresentados. O poema abaixo descreve Vila Rica, e abre a segunda parte da obra, que denominamos “A revolução”, cujos poemas irão abordar a própria Inconfidência Mineira.

Cenário⁷

*Eis a estrada, eis a ponte, eis a montanha
Sobre a qual se recosta 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.
(MEIRELES, 1989, p. 92)*

Como já foi dito anteriormente, os poemas denominados *Cenário* ambientam e situam o leitor no palco dos eventos que serão apresentados nos romances.

⁷ Este poema está situado entre o “Romance XIX ou dos Maus Presságios” e a “Fala à Antiga Vila Rica”, e é o segundo poema com o nome de Cenário presente na obra.

O segundo “Cenário” é composto de versos decassílabos, organizados em estrofes de dois versos, retomando um tipo de composição utilizada com frequência pelos poetas árcades. A voz-enunciadora do poema é a mesma que se expressa na “Fala Inicial” e nas demais “Falas” e “Cenários”. Essa voz que, como já foi dito, é marcada pela escrita em itálico, caracteriza-se por ser essencialmente lírica e está adiante temporalmente dos fatos ocorridos em Vila Rica, trata-se da persona poética de Cecília Meireles.

Esse poema apresenta ao leitor a Vila Rica dos Inconfidentes, e dessa maneira se desenvolve a partir do advérbio “eis”, apresentando elementos da paisagem. Nas três primeiras estrofes, utilizam-se elementos concretos para simular uma aproximação gradativa: estrada, ponte, montanha, igreja branca, soleira, pátio, porta, olhar, gesto. Já nas últimas estrofes, utilizam-se elementos simbólicos, como a névoa, a sombra e a voz que não fala, a fim de criar a atmosfera dos acontecimentos que serão tratados.

É construído um cenário, onde é possível visualizar as paisagens: “eis a montanha / sobre a qual se recorta a igreja branca”. Há restauração do tempo e do espaço passados, recompostos agora pela memória da persona poética. Esse tempo e esse espaço são, todavia, uma recriação e, como tal, vários outros recursos se fazem presentes na ânsia de traduzir em palavras os ares da revolução vindoura.

Um dos recursos utilizados é a descrição, mas que, neste exemplo, é feita de forma a transcender o simples traçado de um ambiente. A persona poética percorre o lugar, carregando suas palavras com uma intensidade emotiva, utilizando a pluralidade de significação de expressões, como em: “nublados reinos de saudade e pranto”, configurando assim, o caráter lírico do poema.

Os dois últimos dísticos falam sobre a névoa que chega e envolve todo o lugar, culminando em: “nublados reinos de saudade e pranto”. A névoa que impede de ver claramente, pode ser entendida como uma imagem que remete aos fatos já distantes, que foram perdendo sua nitidez pela ação do tempo, deixando apenas o sentimento de tristeza e vazio.

3.3 O início da conspiração

O poema que transcrevemos abaixo está situado na segunda parte do livro e foi escolhido para análise por ter como tema um dos pontos altos da revolução: a conspiração dos inconfidentes e a criação de sua bandeira. Neste poema é possível visualizar a confluência

entre tempos históricos e entre os gêneros literários, através das diversas vozes presentes no texto:

Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência

Através de grossas portas,
sentem-se luzes acesas,
— e há indagações minuciosas
dentro das casas fronteiras:
olhos colados aos vidros,
mulheres e homens à espreita,
caras disformes de insônia,
vigiano as ações alheias.
Pelas gretas das janelas,
pelas frestas das esteiras,
agudas setas atiram
a inveja e a maledicência.
Palavras conjeturadas
oscilam no ar de surpresas,
como peludas aranhas
na gosma das teias densas,
rápidas e envenenadas,
engenhosas, sorateiras.

Atrás de portas fechadas,
à luz de velas acesas,
brilham fardas e casacas,
junto com batinas pretas.
E há finas mãos pensativas,
entre galões, sedas, rendas,
e há grossas mãos vigorosas,
de unhas fortes, duras veias,
e há mãos de púlpito e altares,
de Evangelhos, cruzes, bênçãos.
Uns são reinóis, uns, mazombos;
e pensam de mil maneiras;
mas citam Vergílio e Horácio,
e refletem, e argumentam,
falam de minas e impostos,
de lavras e de fazendas,
de ministros e rainhas
e das colônias inglesas.

Atrás de portas fechadas,
à luz de velas acesas,
uns sugerem, uns recusam,
uns ouvem, uns aconselham.
Se a derrama for lançada,
há levante, com certeza.
Corre-se por essas ruas?
Corta-se alguma cabeça?
Do cimo de alguma escada,
profere-se alguma arenga?
Que bandeira se desdobra?
Com que figura ou legenda?
Coisas da Maçonaria,
do Paganismo ou da Igreja?
A Santíssima Trindade?
Um gênio a quebrar algemas?

Atrás de portas fechadas,
 à luz de velas acesas,
 entre sigilo e espionagem,
 acontece a Inconfidência.
 E diz o Vigário ao Poeta:
 "Escreva-me aquela letra
 do versinho de Vergílio..."
 E dá-lhe o papel e a pena.
 E diz o Poeta ao Vigário,
 com dramática prudência:
 "Tenha meus dedos cortados
 antes que tal verso escrevam..."
 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).

Através de grossas portas,
 sentem-se luzes acesas,
 — e há indagações minuciosas
 dentro das casas fronteiras.
 "Que estão fazendo, tão tarde?
 Que escrevem, conversam, pensam?
 Mostram livros proibidos?
 Lêem notícias nas Gazetas?
 Terão recebido cartas
 de potências estrangeiras?"
 (Antiguidades de Nimes
 em Vila Rica suspensas!
 Cavalo de La Fayette
 saltando vastas fronteiras!
 Ó vitórias, festas, flores
 das lutas da Independência!
 Liberdade — essa palavra,
 que o sonho humano alimenta:
 que não há ninguém que explique,
 e ninguém que não entenda!)

E a vizinhança não dorme:
 murmura, imagina, inventa.
 Não fica bandeira escrita,
 mas fica escrita a sentença.
 (MEIRELES, 1989, p. 106)

O poema, construído com noventa e seis versos redondilhos maiores, sem esquemas de rimas, descreve os encontros secretos dos inconfidentes. Ele se inicia, na primeira estrofe, com a curiosidade e maledicência das pessoas que não tinham acesso às reuniões em que confabulavam os rebeldes. Todas as estrofes, com exceção da última, começam com versos que remetem ao caráter sigiloso das reuniões dos inconfidentes: “Através de grossas portas/ sentem-se luzes acesas” e “Atrás de portas fechadas,/ à luz de velas acesas,”.

Na segunda estrofe, há referência à diversidade de tipos de pessoas, de situação financeira e de classes sociais distintas, que participavam dessas reuniões das quais o poema trata. Nos trechos “brilham fardas e casacas,/junto com batinas pretas.”, há alusão à participação de militares, nobres e padres. Também nos versos “E há finas mãos pensativas,/entre galões, sedas, rendas,/ e há grossas mãos vigorosas,/ de unhas fortes, duras veias,” há a presença dos variados extratos sociais representados, como os escritores e pensadores, os detentores de riqueza e os trabalhadores braçais.

No final da segunda e durante a terceira estrofe, aparecem os assuntos tratados nas reuniões: as discussões literárias, a economia, bem como as atividades econômicas exercidas na capitania, a recém-conquistada independência das colônias inglesas, o desejo de liberdade e de revolução. Os inconfidentes debatiam as possíveis consequências de um levante armado, configurado pelas sucessivas indagações presentes nos versos finais da terceira estrofe.

A voz enunciativa, na quarta estrofe, reconstrói, por meio de uma encenação, os acontecimentos que, segundo Utéza (2006), ocorreram em ocasião da criação do lema e da bandeira da revolução. Segundo a autora referida, o poeta inconfidente Alvarenga Peixoto teria se recusado a escrever os versos “Liberdade, ainda que tarde”, por medo de ser reconhecido como o responsável pelas ideias revolucionárias do grupo. Quando se menciona, no décimo quinto verso dessa mesma estrofe – “E a bandeira já está viva,”, há a criação de uma metonímia que pode ser interpretada como se o ideal de liberdade dos rebeldes e a Inconfidência mineira estivesse sendo consolidado. Nos versos “já são réus – pois se atreveram/ a falar em Liberdade”, é retratado o fato de que os rebeldes, por pensarem em liberdade são acusados de traição à Rainha.

Na última estrofe, os versos “Não fica bandeira escrita,/ mas fica escrita a sentença.” exprimem uma previsão dos acontecimentos negativos vindouros, pois o sonho de liberdade, antes de se concretizar, já caminhava para o seu fim: os inconfidentes foram descobertos antes mesmo de a revolução acontecer.

Na constituição genérica do “Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência” pode-se observar a coexistência dos gêneros épico e lírico, e a presença do dramático. Tal aspecto nos remete à concepção de Rosenfeld (1985): não há pureza de gêneros e sim uma fusão entre eles. O traço épico é evidenciado através do tom narrativo que o poema apresenta. Além disso, existe o aspecto heróico, encontrado nas epopeias com o intuito de engrandecer a história de uma nação. Esse aspecto pode ser evidenciado, neste romance, nos relatos das reuniões realizadas pelos inconfidentes. É um momento significativo

para a revolução, pois é nessa ocasião que são retratados os interesses e a postura dos inconfidentes. Como a revolução não chegou a acontecer devido às denúncias dos traidores, é esse o momento crucial e grandioso da Conjuração Mineira.

Já o traço lírico é apreensível a partir das reflexões que encontramos entre parênteses. Uma voz lírica se sobressai e faz considerações a respeito do interesse maior dos inconfidentes: a liberdade. De acordo com ela, liberdade é algo muito complexo, difícil de definir, mas não há ninguém que não consiga entendê-la. A partir dessas reflexões, pode-se perceber o quanto esse ideal, que eles esperam alcançar, é frágil. A presença do gênero dramático encontra-se nos diálogos dos vizinhos, por meio das indagações, tentando descobrir o que acontece nas reuniões dos inconfidentes: “Que estão fazendo, tão tarde?/ Que escrevem, conversam, pensam?” ou ainda dos próprios inconfidentes.

Nesse romance, existe também uma confluência, entre passado e presente. Durante o momento da inconfidência, os rebeldes se voltam para a história e buscam o exemplo de uma das colônias inglesas, os Estados Unidos da América, que há pouco tinham conquistado sua independência. Essa mesma confluência encontra-se nas reflexões realizadas pela voz lírica: a liberdade é um estado que todos querem alcançar. Tal desejo transcende qualquer época ou nação, fazendo com que passado e presente possam dialogar entre si.

3.4 Judas em Vila Rica

O “Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério”, também pertencente à segunda parte da obra e traz uma reflexão sobre a traição de Joaquim Silvério a Tiradentes e a todo o movimento:

“Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério”:

Melhor negócio que Judas
fazes tu, Joaquim Silvério:
que ele traiu Jesus Cristo,
tu trais um simples Alferes.
Recebeu trinta dinheiros...
- e tu muitas coisas pedes:
pensão para toda a vida,
perdão para quanto deves,
comenda para o pescoço,
honras, glórias, privilégios.
E andas tão bem na cobrança
que quase tudo recebes!

Melhor negócio que Judas
fazes tu, Joaquim Silvério!
Pois ele encontra remorso,
coisa que não te acomete.

Ele topa uma figueira,
 tu calmamente envelheces,
 orgulhoso e impenitente
 com teus sombrios mistérios.
 (Pelos caminhos do mundo,
 nenhum destino se perde:
 há os grandes sonhos dos homens,
 e a surda força dos vermes.)
 (MEIRELES, 1989, p. 134)

No texto citado acima, no que diz respeito a sua apresentação como forma poética, observamos a divisão em duas estrofes de doze versos redondilhos maiores cada uma, sem esquemas de rimas, estrutura essa que nos remete às formas de composições medievais.

Quanto a sua constituição genérica, no poema citado, assim como no *Romanceiro* em sua totalidade, predominam os traços líricos e épicos, ocorrendo também o dramático. Retomando a proposta de Rosenfeld (1985), assim se constituem as obras modernas: a partir de uma fusão de gêneros. Para o teórico, o que ocorre é a predominância de um dos gêneros, a que se associam traços estilísticos dos outros. Essa fusão de gêneros pode ser percebida no poema citado acima.

No “Romance XXXIV ou De Joaquim Silvério”, destacam-se dois fios narrativos que se entrelaçam para contar, simultaneamente, as histórias de Judas e de Joaquim Silvério: Judas traiu, recebeu o pagamento e depois se arrependeu, enquanto Joaquim Silvério exige muito mais pela sua delação, não sente nenhuma culpa ou remorso e desfruta das vantagens obtidas através da traição até a velhice.

Além desse aspecto épico-narrativo, no poema, o eu-lírico dirige-se ao personagem Joaquim Silvério como “tu”, o que sugere um jogo dramático. No primeiro verso, temos o uso do tempo presente que indica uma aproximação ou ainda uma presentificação da figura de Joaquim Silvério, opondo-se, no segundo verso, ao momento pretérito em que se situa a figura de Judas. Assim, Judas *traiu* (passado), mas se arrependeu; enquanto as ações de Joaquim Silvério são marcadas pelo uso do presente: *trais, pedes, debes, envelheces*. O ato de Joaquim Silvério, dessa forma, não está mais vinculado apenas à época da inconfidência, uma vez que mostra-se pior do que Judas, arquétipo do traidor, levando sua ação a perdurar, o que o torna um novo Judas. O eu-lírico, ao comparar as personagens, compara, acusa e ironiza as suas atitudes para condená-la.

Mas, ao mesmo tempo em que vemos aspectos de jogo dramático, somos remetidos à constitutividade lírica do texto, não só pelo formato e pelo ritmo que apresenta, mas, sobretudo pela reflexão final apresentada pelo eu-lírico entre parênteses, marcando o seu caráter de comentário à situação configurada. Então, nesses últimos quatro versos, temos uma

metáfora por meio da qual sugere-se a equiparação de homens como Judas e Joaquim Silvério aos vermes, e, em oposição consequente, atribui-se a homens como o Cristo e Tiradentes o caráter de sonhadores idealistas, exaltados como grandes heróis. Assim, por meio dessa reflexão, essa voz lírica, que se diferencia da persona poética, por ter um caráter menos distanciado no tempo e tecer reflexões apenas no âmbito da situação apresentada, consegue ampliar a extensão do tema singular da traição de Silvério, transcendendo o desfecho da história da Inconfidência, exaltando a atitude dos heróis e repudiando os traidores.

No poema, ao se compararem Judas e Joaquim Silvério, somos levados automaticamente à comparação entre Cristo e Tiradentes. Assim, pode-se dizer que o *Romanceiro da Inconfidência* alinha-se a uma tradição corrente criada por um discurso republicano que resgata Tiradentes como seu herói, através, inclusive das artes plásticas, a fim de construir um imaginário por meio do qual sua representação se assemelha e se associa à do Cristo, afinal, como mártir, também deu a sua vida para a salvação de todos. Dessa maneira, vemos uma relação de intertextualidade de interdiscursividade, segundo Fiorin (2006), entre o texto de Cecília Meireles e o texto bíblico. Pode-se dizer ainda que essa relação com o cristianismo relaciona-se às origens da autora, que foi ligada a uma corrente espiritualista cristã, ou ainda ao contexto de criação do *Romanceiro*, pois ela estava na cidade de Ouro Preto, fazendo uma cobertura jornalística dos eventos da Semana Santa, quando decidiu recontar a história da Inconfidência.

Assim, além de constataremos a presença dos gêneros narrativo e lírico, percebemos também a confluência de ideologias e discursos e que dialogam na obra.

3.5 A prisão de Gonçalves

O poema apresentado abaixo pertence à parte final da obra, que fala sobre o destino de algumas personagens que participaram da Inconfidência Mineira, entre elas o poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga. Selecionamos um dos poemas que falam sobre esse escritor para identificar algumas das confluências que se estabelecem por meio do diálogo entre a obra de Cecília Meireles e a do próprio Gonzaga, relacionando a história de sua vida com a do pastor Dirceu, seu pseudônimo, e ainda a história da Conjuração Mineira:

Romance LV ou de um Preso Chamado Gonzaga

*Quem sabe o que pensa o preso
que todas as leis conhece,
e continua indefeso!*

Aquele magistrado
 que digno fora, e austero,
 agora te aparece
 criminoso. E pondero :
 Tudo no mundo mente.
 (Daqui nem ouro quero...)

*Pode ser que assim falasse
 e pode ser que corresse
 lágrimas, por sua face.*

No remoto Passado
 fica o semblante vero,
 do que hoje aqui padece.
 Mas não me desespero,
 que a vida é sem Presente.
 (Daqui nem ouro quero...)

*Mas eram falas perdidas,
 que havia léguas e léguas
 de sua vida e outras vidas...*

Inocente, culpado?
 Enganoso? Sincero?
 Por muito que o confesse,
 o amor não recupero.
 No entanto, ó surda gente,
 daqui nem ouro quero...
 (MEIRELES, 1989, p.188)

Nesse romance podemos perceber claramente o jogo de vozes que a poetisa constrói, diferenciando-as através dos tipos gráficos e de parênteses, assim como do posicionamento das estrofes na página. O “Romance LV ou de um preso chamado Gonzaga” coloca em destaque duas vozes enunciativas. Logo no título do poema é apresentado o seu conteúdo temático: a prisão e as angústias de Tomas Antônio Gonzaga. O poema se inicia com um terceto centralizado e escrito em itálico, assim como os tercetos seguintes (terceira e quinta estrofes): uma voz que pode ser identificada como a mesma das “Falas” e dos “Cenários”, essencialmente lírica, que comenta de um tempo posterior ao dos acontecimentos, indagando sobre os pensamentos do preso e questiona o fato de que nem mesmo a intelectualidade e conhecimentos de Gonzaga tiveram importância diante das sentenças dadas aos inconfidentes.

Na segunda estrofe, a escrita já não é marcada com o itálico e se encontra alinhada à esquerda da página, configurando a presença de uma outra voz, que fala do presente da história e pode ser identificada como o próprio Gonzaga, falando sobre si mesmo, descrevendo como se encontra no momento, contradizendo a elevada posição de magistrado que sempre ocupou. Essa mesma voz fala em todas as estrofes pares, à maneira pessimista dos

textos finais das *Liras* escritas pelo poeta quando já estava preso. As estrofes pares seguem o mesmo esquema de rimas: ABCBDB. O último verso da segunda estrofe, que se repete, aparece entre parênteses, demarcando uma fala presentificada, um comentário ressentido do poeta: “(Daqui nem ouro quero...)” (MEIRELES, 1989, p. 152).

A terceira estrofe, outro terceto em itálico, comenta o que fora dito na estrofe anterior, relativizando o que foi relatado: “*Pode ser que assim falasse*” (MEIRELES, 1989, p. 152). Essa estrofe carrega uma grande carga emotiva, pois traz a imagem de um Gonzaga que estaria chorando.

Na quarta estrofe, há continuação do paralelo estabelecido na segunda estrofe entre o que Gonzaga foi e como ele está. A fala da quinta estrofe fecha as reflexões que são marcadas em itálico, dizendo que tudo o que foi dito anteriormente estava distante tanto temporalmente quanto fisicamente, visto que Gonzaga fora degredado para outro continente.

A última estrofe fecha o poema, dizendo que mesmo que Gonzaga tentasse se defender ou confessasse o crime, ele não seria ouvido e seu amor por Marília já estaria perdido.

3.6 A agonia de Marília

Evocando *Marília de Dirceu*, a poetisa estabelece um diálogo com a poesia árcade de Tomás Antônio Gonzaga, estabelecendo relações em que se cruzam a literatura e a história.

A história de Marília é explorada já na última parte do *Romanceiro*, e esta aparece em vários poemas, sendo a protagonista em cinco deles: no “Romance LXX ou Do Lenço do Exílio”, em “Imaginária Serenata”, no “Romance LXXIII ou Da Inconformada Marília”, em o “Retrato de Marília em Antônio Dias” e no “Romance LXXXV ou Do Testamento de Marília”. Seleccionamos um desses poemas para ilustrar a construção que Cecília Meireles faz de uma personagem denominada “Marília” que se configura a partir da fusão da história da personagem das *Liras* e da personagem histórica Maria Doroteia, como foi dito anteriormente neste trabalho.

Romance LXXIII ou da Inconformada Marília

Pungia a Marília, a bela,
negro sonho atormentado:
voava seu corpo longe,
longe por alheio prado.

Procurava o amor perdido,
 a antiga fala do amado.
 Mas o oráculo dos sonhos
 dizia a seu corpo alado:
 “Ah, volta, volta, Marília,
 tira-te desse cuidado,
 que teu pastor não se lembra
 de nenhum tempo passado...”

E ela, dormindo, gemia:
 “Só se estivesse alienado!”

Entre lágrimas se erguia
 seu claro rosto acordado.
 Volvia os olhos em roda,
 e logo, de cada lado,
 piedosas vozes discretas
 davam-lhe o mesmo recado:
 “Não chores tanto, Marília,
 por esse amor acabado:
 que esperavas que fizesse
 o teu pastor desgraçado,
 tão distante, tão sozinho,
 em tão lamentoso estado?”
 A bela, porém, gemia:
 “Só se estivesse alienado!”

E a névoa da tarde vinha
 com seu véu tão delicado
 envolver a torre, o monte,
 o chafariz, o telhado...
 Ah, quanta névoa de tempo
 Longamente acumulado...
 Mas os versos! Mas as juras!
 Mas o vestido bordado!
 Bem que o coração dizia
 - coração desventurado –
 “Talvez se tenha esquecido...”
 “Talvez se tenha casado...”
 Seu lábio, porém, gemia:
 “Só se estivesse alienado!”
 (MEIRELES, 1989 p. 240-241)

Neste poema há um diálogo entre vozes distintas, sendo elas: o “oráculo dos sonhos” que fala a Marília do fim do amor e do esquecimento por parte de seu amado; as “piedosas vozes discretas”, que também tentam convencê-la a se resignar com seu destino, e a voz do “coração desventurado” que se configura como uma parte de Marília que já perdeu as esperanças de reviver o seu amor. Temos, então, a voz de uma mulher inconformada, que se desespera e rejeita a realidade da sua sina. A personagem afirma que jamais o amado iria esquecê-la: “Só se estivesse alienado!” – o verso se repete no final de cada uma das três estrofes, revela o inconformismo da personagem.

No início, o poema configura-se como um pesadelo da heroína: na primeira estrofe, refere-se a uma reação contra um “oráculo dos sonhos”; já na segunda estrofe, a personagem desperta do pesadelo, mas, em delírio, as “piedosas vozes discretas” continuam a dissuadi-la de ter esperanças; e, por fim, na última estrofe, aparecem lembranças dos tempos passados: os versos, as juras de amor, e surge a voz do “coração desventurado” de Marília, que levanta possibilidades sobre o destino de seu amado, mas que são refutadas novamente pela negação final “Só se estivesse alienado!”.

É interessante a forma como o tempo é tratado no poema, uma vez que na primeira parte, Marília está em um “negro sonho atormentado”, que nos remete à imagem escura da noite ou da madrugada. A segunda parte, que se inicia com “Entre lágrimas se erguia/ seu claro rosto acordado”, já não está mais escuro e há a claridade, ou seja, cria-se a ideia de que amanheceu o dia seguinte ao da atribulada noite sobre a qual fala a estrofe anterior. A última parte do poema se dá ao entardecer: “E a névoa da tarde vinha/ com seu véu tão delicado”, formando um círculo que demonstra a espera de Marília em vão, e o tempo que foi passando nessa espera, de forma inconsciente por parte da protagonista, e que, mais adiante, no *Romanceiro*, nos poemas “Retrato de Marília em Antônio Dias” e no “Romance LXXXV ou do Testamento de Marília”, virá culminar em uma imagem de Marília idosa, em “ruínas”, por sofrer toda uma vida remoendo as lembranças do amor perdido. Como foi dito anteriormente, quem envelhece é a pessoa empírica Maria Doroteia, visto que a personagem, Marília, está imortalizada na obra poética de Tomás Antônio Gonzaga. Dessa maneira, pode-se confirmar a criação que Cecília Meireles faz de uma *outra* Marília.

Esse poema dialoga com a mais famosa criação poética de Tomás Antônio Gonzaga, as *Liras de Marília de Dirceu*, obra em que, por meio de pseudônimos, expressa-se o amor de Dirceu por sua musa Marília, assim como os sentimentos, pensamentos e visão de mundo deste pastor-poeta.

O arcadismo brasileiro foi a tendência literária que regeu o século XVIII, e tinha como principais características *aurea mediocritas* (designação latina que expressa a ideia de que para encontrar a felicidade, é necessário uma vida modesta), a clareza, a simplicidade, o equilíbrio, o bucolismo, a influência da literatura clássica, o fingimento poético, entre outros. Segundo Roncari (2002), as criações de Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, são as que melhor representam a poesia árcade na literatura brasileira. Para o autor, através da arte desses dois poetas, é possível tanto apreciar o trabalho estético com a linguagem, como visualizar o homem culto e o contexto em que se encontrava o Brasil, principalmente Minas Gerais, no século XVIII.

Dessa maneira, observamos um exemplo da confluência entre as escolas literárias presentes no poema destacado: a referência clara ao arcadismo, através do uso da história da personagem de Tomás Antônio Gonzaga, o uso da forma do romance ibérico que dialoga com as criações medievais e ainda a modernidade do texto de Cecília Meireles ao articular temas e formas, história e poesia no sentido de recontar, ou ainda de repensar, os acontecimentos da Inconfidência Mineira.

Como dissemos, as *Liras de Marília de Dirceu* foram escritas baseadas na história real do escritor e inconfidente: a paixão de Tomás Antônio Gonzaga, um homem de meia idade e com modesta fortuna, por Maria Doroteia Joaquina de Seixas, moça rica e bem mais jovem. Nas palavras de Roncari (2002) “Assim, junto com a lira de Dirceu, ouvimos a história de Tomás Antônio, sem que uma prejudique a outra; ao contrário, enriquece e valoriza os poemas.” (p. 280).

Do ponto de vista da confluência de gêneros, o aspecto histórico tratado, portanto, também compõe a rede de confluências nesse Romance que lemos: por um lado, temos a história de Marília e Dirceu que consta na poesia de Tomás Antônio Gonzaga, em que a musa sempre bela é exaltada e amada por seu Dirceu. De outro, temos a história de amor verdadeira do escritor, na qual o casal é separado pelo degredo de Tomás Antônio devido à sua participação na Conjura. Temos ainda a criação da poetisa, que dá voz e vida à personagem Marília, e que, ao recriar sua história, consegue articular seu destino ao de todos os outros personagens que aparecem no *Romanceiro*, cujos destinos foram interligados pelos acontecimentos da Inconfidência Mineira.

Mais uma vez, a história, neste caso de Marília, é elevada a outra importância, o que de novo nos remete a um traço do gênero épico. Ao mesmo tempo, contém traços dramáticos, que se configuram pela presença das diferentes vozes que dialogam no texto, como já foi citado acima. E por fim, os sentimentos de perda e tristeza de Marília, expressas no poema, possuem uma grande bagagem emotiva, traço típico da lírica.

3.7 Atando os fios

Sobre esses aspectos, podemos dizer que a voz poética, colocada adiante no tempo, projeta imagens do passado: na “Fala Inicial” vê-se diante do cadafalso no dia vinte e um de abril de 1792, ao meio-dia e então pergunta-se “o que teria acontecido antes?” Questiona, estando muito adiante no tempo, o valor ou as questões pontuais que, a essa distancia não interessam tanto, pois o tempo as aniquila, dissolve: aquilo que era importante

deixa de ser, os valores e pensamentos mudam: “*Aqui, além, pelo mundo,/ ossos, nomes, letras, poeira.../ Onde, os rostos? onde, as almas? / Nem os herdeiros recorda/ rastro nenhum pelo chão.*” (MEIRELES, 1989, p. 36). Agora o que interessam não são as questões meramente pontuais: quem morreu e por que, mas sim as questões que transcendem os fatos pontuais, aquilo que os motivara. É isso que se busca por meio desse livro, dessa escrita que é um mergulho no passado em busca de motivações: “*Choramos esse mistério,/ esse esquema sobre-humano, / a força, o jogo, o acidente / da indizível conjunção/ que ordena vidas e mundos/ em pólos inexoráveis / de ruína e de exaltação.*” (MEIRELES, 1989, p. 37)

Nos textos intitulados como “Fala” ou “Cenário”, que ocorrem ao longo dessa obra, seccionando-a, pode-se perceber uma voz poética enunciativa situada, como dissemos anteriormente, em tempo posterior ao dos acontecimentos: trata-se de uma persona poética que se manifesta liricamente, mas que, por outro lado, estabelece, funda por meio de seu discurso o distanciamento temporal. Além disso, encontramos a preocupação com a configuração dos espaços, realizada também por meio dos “Cenários” que emolduram as ações das personagens que vivenciam a história da Inconfidência. Assim, como se pode observar, temos elementos típicos de uma narrativa, mas uma narrativa que vai sendo construída de forma fragmentária, porque o que interessa não é simplesmente narrar fatos, mas sim refletir sobre eles, como fica bastante claro no texto da “Fala Inicial”. Portanto, a escolha do processo enunciativo se nos apresenta como uma combinação dos processos discursivos da narrativa – sobretudo na projeção da ulterioridade – que permite a inserção de um discurso comentado, aqui representado pela voz lírica. Na obra, ao longo de toda ela, essa voz de poeta, que não podemos confundir com a autora, mas que certamente trata-se de sua projeção no universo do texto, por meio da qual manifesta-se e marca sua presença assinalada pelo recurso gráfico do itálico. Essas manifestações podem ser observadas, além dos “Cenários” e “Falas”, entremeadas em alguns romances.

A fusão de gêneros no *Romanceiro* é flagrada pela presença de inúmeras, incontáveis vozes no texto: há as vozes de personagens anônimas, há a presença de vozes conhecidas e famosas, há a voz enunciativa que se multiplica para contar, para propor reflexões vinculadas ao momento focalizado pelo poema e, além disso, há esta que gerencia tudo: distanciada no tempo, recompõe imaginariamente, reflexivamente, liricamente o passado em suas várias dimensões: políticas, humanas, históricas e literárias, compondo um mosaico não apenas de acontecimentos históricos, mas de vozes e gêneros que têm o poder de nos lançar ao passado para revivermos e nos emocionarmos com nossa história, sem perder, nem por um momento, a perspectiva humana, atual das reflexões universalizantes que propõe.

Conclusão

Conforme já mencionamos, o objetivo deste trabalho foi constatar, por meio da presença de diversas vozes, a constitutividade de gênero encontrada no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Por meio das leituras dos poemas selecionados, pudemos observar que, além da confluência de gêneros, há também uma variedade de elementos que se entrelaçam e contribuem para essa singular obra literária.

Iniciamos essa pesquisa percorrendo a produção literária de Cecília Meireles, assim como as principais características de sua poética e sua vinculação com o movimento modernista. Passamos então a estudar o *Romanceiro*: sua história, estrutura, principais temas e as vozes que se apresentam nos poemas. A partir desses estudos, elegemos seis poemas que demonstraram as diversas confluências existentes na obra, dando ênfase à questão dos gêneros literários e como esses se registram através das diferentes vozes presentes no texto.

No *Romanceiro da Inconfidência*, a poetisa consegue não apenas usar traços estilísticos de todos os gêneros, mas faz isso com maestria, de forma que eles sejam, na totalidade da obra, interligados e dependentes entre si. Não conseguimos visualizar separadamente um ou outro gênero: seus traços se complementam para a construção dos significados almejados pela escritora.

O traço épico é bastante evidente, já que sua proposta temática vincula-se à história do povo brasileiro; todavia, a obra de Cecília Meireles não poderia, em princípio, constituir um poema épico, pois, aqui o herói é morto como mártir. Assim, o aspecto épico relaciona-se ao caráter narrativo que os poemas apresentam e, a isso, associam-se os traços dramáticos, por meio de que se manifestam as vozes das personagens, além das reflexões líricas que constroem uma ponte entre o que ocorreu no passado histórico e o que se pode depreender de conteúdo humano, social e político, constituindo o aspecto moderno e universal do texto.

A partir das considerações esboçadas neste trabalho, podemos perceber alguns aspectos da rede de confluências que constituem a obra de Cecília Meireles, nos entrelaçamentos entre gêneros, tempos, ideologias, que possibilitam ao leitor de sua obra uma multiplicidade de visões, sentidos e interpretações.

Não tivemos a pretensão de esgotar todas as possibilidades de análise da obra, mas somente demonstrar algumas perspectivas que despertaram nosso interesse e que nos intrigaram em uma primeira leitura do *Romanceiro da Inconfidência*.

Por meio deste estudo, esperamos conhecer um pouco da riqueza do legado de Cecília Meireles, de sua obra cuja beleza e encantamento advêm da capacidade de combinar e entrelaçar não só gêneros, mas, a partir deles, a história e o presente, a tradição e a modernidade, o pitoresco e o universal.

Referências

ANDRADE, Mário de. Cecília e a poesia. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 75 – 81.

BOSI, Alfredo. O modernismo e o Brasil depois de 30. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 383 – 388.

_____. Cecília Meireles. In: _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 460 – 463.

CASTELLO, José Aderaldo. O Modernismo – As Proclamações dos Anos 20/30. In: _____. *A literatura brasileira: origens e unidade (Volume II)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. p. 69 a 96.

DAMASCENO, Darcy. Poesia do sensível e do imaginário. In: _____. *Cecília Meireles: obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991. p. 15 – 36.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Orgs.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.

GANCHÓ, Cândida Vilares; TOLEDO, Vera Vilhena de. *Inconfidência mineira*. São Paulo: Ática, 1991. 59 p.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Roteiro de leitura: Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles*. São Paulo: Ática, 1998. 128 p.

LAFETÁ, J. L. Os pressupostos básicos. In: _____. *1930: A crítica ao modernismo*. São Paulo: Ed. 34/USP, 2000. p. 19 – 38.

MEIRELES, Cecília. Como escrevi o “Romanceiro da Inconfidência”. In: _____. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

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

MENDES, Murilo et al. Fortuna Crítica. In: _____. *Cecília Meireles: obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1991. p. 37 – 55.

MINDLIN, Dulce, s.v. Persona In: _____. *E – dicionário de termos literários*. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 03 out. 2011.

PINTO-CORREIA, J.D. Romanceiro. In: LANCIANI, G.; TAVANI, G. (Orgs.) *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. p. 590 – 592.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

RONCARI, Luiz. A poesia do Século do Ouro. In: _____. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 179 – 284.

ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: _____. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 15 – 31.

SOARES, Angélica. O texto, a teoria. In: _____. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007. p. 23 – 30.

UTÉZA, Francis. A tradição hermética do ocidente em romanceiro da inconfidência. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; _____. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, 2006. p. 150 – 310.