



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

DALILA SILVERIO

**OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA:
RESSIGNIFICAÇÕES EM *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953)**

CASCAVEL – PR
2022

DALILA SILVERIO

**OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA:
RESSIGNIFICAÇÕES EM *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953)**

Texto apresentado à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, nível de Mestrado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Orientadora: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Lucas André Berno Kölln

CASCADEL – PR
2022

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Silverio, Dalila

Os múltiplos olhares sobre a Inconfidência Mineira: ressignificações em Romanceiro da Inconfidência (1953) / Dalila Silverio; orientadora Valdeci Batista de Melo Oliveira; coorientadora Lucas André Berno Kölln. -- Cascavel, 2022.

81 p.

Dissertação (Mestrado Profissional Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Inconfidência Mineira. 2. Lírica. 3. Cecília Meireles. 4. Romanceiro da Inconfidência. I. Oliveira, Valdeci Batista de Melo, orient. II. Kölln, Lucas André Berno , coorient. III. Título.

DALILA SILVERIO

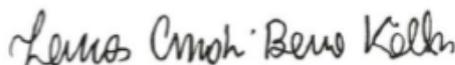
**OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA:
RESSIGNIFICAÇÕES EM *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA* (1953)**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

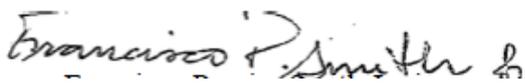
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora



Prof. Dr. Lucas André Berno Kölln
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Coorientador



Prof. Dr. Francisco Pereira Smith Junior
Universidade Federal do Pará (UFPA)
Membro Efetivo (convidado)



Prof. Dra. Aparecida Feola Sella
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)



Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 24 de janeiro de 2022.

Dedico esta pesquisa a tudo aquilo que não
pôde ser dito pela história, manifestado em um
sussurro lírico.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à grande organização cósmica que permite que tudo seja o que é e que todas as sincronicidades aconteçam.

Agradeço aos meus familiares por todo o suporte – emocional e além – para que essa pesquisa se concretizasse mesmo no meio de uma pandemia.

Agradeço à minha irmã de alma, *soulmate*, Bruna Belekewice, que foi sempre a primeira a dizer “você consegue”, me apoiou – e apoia – com a profundidade de uma vida em todos os momentos cruciais de minha existência.

Agradeço à minha orientadora, Valdeci, por todo o acolhimento e por todas as conversas humanas e científicas antes e durante a pesquisa. Sua presença está inscrita em meu coração por tanta gentileza e postura investigativa. Agradeço também ao meu coorientador, Lucas, que entrou nesse barco e nos ajudou a navegar pelos oceanos da historiografia com uma postura crítica e sensível com relação à Cecília Meireles e todo o seu contexto de vida pessoal e literária, atentando para um mar de coisas que me passaram despercebidas.

Agradeço à UNIOESTE, enquanto instituição e casa na qual me formei em Letras e me tornei uma *amante*, no sentido mais grego da palavra, das letras e da literatura de forma geral. Encontrar Cecília só foi possível por essa mediação educacional que a instituição me proporcionou. Pública, gratuita e de qualidade. E que assim seja.

Agradeço ao PPGL que prontamente atendeu todas as demandas da pandemia que nos assola e ainda assim manteve-se um grupo educado e dedicado a resolver todas as questões da pós-graduação.

Agradeço à banca que, desde o primeiro suspiro desse texto, se dispôs com muita gentileza a ler, corrigir, orientar e a expandir muitos dos conceitos e análises aqui discorridas. Ao professor Antonio, por sua sensibilidade lírica e sua antena humana sempre tão atenta; à professora Cida, cuja leitura foi fundamental para lapidar o texto e cuja correção foi um presente gentil recebido por nós. Ao professor Smith, nosso integrante externo que trouxe uma leitura importante nas áreas de História e Literatura e com seus conhecimentos nos auxiliou a aparar as arestas necessárias.

À Shiva, Ganesha, Krishna, Iemanjá, Ogum, Xangô, Oxum. Ao sopro da vida.

Ao grande silêncio que a tudo precede e a tudo sucede.

Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will
reverse.

(T. S. Eliot)

SILVERIO, Dalila. **A voz do ouro na lírica ceciliana: ressignificações da Inconfidência Mineira em *Romanceiro da Inconfidência* (1953)**. 2022. 81 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná. – UNIOESTE, Cascavel, 2022.

Orientadora: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira

Coorientador: Prof. Dr. Lucas André Berno Kölln

Defesa: 24/02/2022.

RESUMO

Apresentou-se, nesta pesquisa, um estudo sobre a ressignificação lírica da Conjuração Mineira, desenvolvida pela poeta Cecília Meireles, em *Romanceiro da Inconfidência*, (1953). A hipótese levantada foi a de que o discurso lírico oferece subsídios artísticos e estéticos para ressignificar as imagens da Inconfidência Mineira. Assim, a interrogação que orientou essa pesquisa foi: a poética que performa *Romanceiro da Inconfidência* foi capaz de oferecer uma nova leitura desse fatídico acontecimento histórico e sua figura mais emblemática cuja alcunha é Tiradentes? Para tanto, teve-se por escopo teórico a Literatura Comparada, por meio de uma pesquisa analítico-interpretativa, em um método interdisciplinar de crítica literária, sociológica e cultural, com enfoque na revisitação histórica. Como fundamentação teórica nos campos da Literatura Comparada, da lírica e da história, ancorou-se em Candido (1984; 2006), Cohen (1987), Guillén (1994), Paz (1982), Staiger (1997), Velloso (1982; 1997), Zhirmusnky (1994), dentre outros. Como resultado a hipótese inicial foi confirmada pelo resultado das análises dos poemas escolhidos que ofereceram nova visão e descortinaram sentidos acerca da Inconfidência Mineira e de seus personagens mais relevantes, destacando Tiradentes e o ouro enquanto materializações dos interesses da época.

PALAVRAS-CHAVE: Inconfidência Mineira. Revisitação histórica. Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência*. Lírica.

RESUMEN

Se presentó, en esta investigación, un estudio sobre la resignificación lírica de la *Conjuração Mineira*, desarrollada por la poeta Cecília Meireles, en *Romanceiro da Inconfidência*, (1953). La hipótesis planteada fue que el discurso lírico ofrece subsidios artísticos y estéticos para resignificar las imágenes de la Inconfidencia Mineira. Así, la pregunta que guió esta investigación fue: ¿la poética que interpreta el *Romanceiro da Inconfidência* fue capaz de ofrecer una nueva lectura de este fatídico acontecimiento histórico y de su figura más emblemática, cuyo apodo es Tiradentes? Para ello, el ámbito teórico fue la Literatura Comparada, a través de una investigación analítica-interpretativa, en un método interdisciplinar de crítica literaria, sociológica y cultural, centrado en la revisitación histórica. Como fundamento teórico en los campos de la Literatura Comparada, la lírica y la historia, se ancló en Candido (1984; 2006), Cohen (1987), Guillén (1994), Paz (1982), Staiger (1997), Velloso (1982; 1997), Zhirmusky (1994), entre otros. Como resultado, la hipótesis inicial fue confirmada por el resultado del análisis de los poemas elegidos que ofrecieron una nueva visión y desvelaron significados sobre la Inconfidencia Mineira y sus personajes más relevantes, destacando a Tiradentes y el oro como materializaciones de los intereses de la época.

PALABRAS CLAVE: Conspiración Minera. Revisión histórica. Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência*. Lírica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O ROMANCEIRO DESDOBRADO	16
2. OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA	25
2.1 A GESTAÇÃO DO <i>ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA</i>	26
2.2 O GÊNERO ROMANCEIRO: UMA PEQUENA FOLHA DE UM GALHO LITERÁRIO	37
2.3 O DISCURSO LÍRICO EM CECÍLIA	51
3. RESSIGNIFICA-ME OU TE DEVORO.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

Respeitando os vieses de cada um dos críticos e pensadores destacados a seguir (Auerbach, [1946] 1972; Lukács, [1961] 2010; Adorno, 2003; Candido, 2006), entre outros de grande relevância, pode-se dizer que todos eles comungam da proposição de que os elementos sociológicos e históricos são fatores inerentes à constituição e organização das obras literárias, sendo por vezes participantes das possibilidades de realização dos valores estéticos, embora deles não sejam determinantes em absoluto.

Parte considerável dos estudiosos de literatura, dentre os quais destaca-se Auerbach (1971); Hauser (1998); Williams (1979); sustentam que a literatura assim como a arte, em geral, está relacionada à vida social. Estudiosos brasileiros como Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Afrânio Coutinho, entre outros, compartilham dessa concepção de literatura relacionada à sociedade da qual nasce e na qual se sustenta e é compartilhada. Outro grande teórico a sustentar essa proposição é Theodor Adorno, em cuja obra *Lírica e Sociedade* postula que “[...] a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais a fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p. 66). Para tanto, a escrita lírica recorre a um processo de estilização formal da linguagem, levando-a a ser forma de expressão que se esforça ao máximo para ir além da referencialidade mais comezinha e de cujo labor resultam as características literárias: inicia e encerra em si um olhar singular sobre o mundo e os elementos nele presentes, isto é, ao deparar-se com a obra, o leitor reconhece traços da vida social entretecidos no imaginário, e que podem ser vistos tanto em distância quanto em profundidade.

O olhar distanciado que a literatura produz gera uma espécie de escudo sob o ficcional, permitindo que tudo seja dito e feito, enquanto a profundidade torna o fato literário significativo. Mais do que a morte de mil homens, é aquela que nos é doada hipoteticamente que toca as entranhas do existir.

Ao compor uma obra literária, o autor, inserido em seu contexto social, projeta para a sociedade, por meio de uma lupa crítica, aspectos ainda obnubilados de si mesma, desvelando questões subsumidas pelas lides cotidianas. Ao representar a vida social, cria-se uma espécie de espelho que reflete a humanidade e sua história, e, nesse processo, existe a concepção de uma consciência infeliz (SARTRE, 2004) em que as forças de equilíbrio, ancoradas em um perpétuo conservadorismo, são postas à prova pela obra, que contém, em seu âmago, a faculdade de revirar o lugar comum de apatia e do obscurantismo. O autor torna-se o antípoda da sociedade, um iconoclasta que, com frequência, longe de reafirmar a ordem e a hierarquia,

apodera-se delas – porque é tanto parte integrante quanto margem – e, revirando seus refolhos mais obscuros, com eles reconfigura e desnuda estruturas consolidadas por séculos.

A produção literária brasileira é, nesse viés, significativa no sentido de oferecer em sua história elementos a serem reavaliados a partir de um olhar questionador que permita a mudança e a libertação de velhos padrões de comportamento e de conformidade. Nessa lógica, diante de diversos acontecimentos históricos relacionados à exploração colonial a que esteve submetido o Brasil desde o século XVI, destaca-se a Conjuração Mineira como uma das tentativas de libertação do domínio da Coroa portuguesa.

A Conjuração ou Inconfidência Mineira foi uma conspiração separatista iniciada em 1789, no Brasil, e objetivava retirar do domínio de Portugal os assuntos relacionados ao território e à sociedade brasileiros, transformando a colônia em uma nação independente. O movimento terminou pelas ações da Coroa, calcadas estas em traições e denúncias de integrantes separatistas, e tomaram a forma de condenações e execuções dos chamados “inconfidentes”, tendo como um de seus momentos mais dramáticos e célebres o enforcamento de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, em 21 de abril de 1792.

É nesse contexto que se ambienta *Romanceiro da Inconfidência*¹ ([1953] 1972)², de Cecília Meireles (1901-1967), obra que apresenta elementos convergentes com a tradição do romance e do romanesco ao dispor na temática, construções líricas e narrativas, mesclando fantasias do imaginário social com acontecimentos da vida social revalorados pelas singularidades do autor. O livro foi desenvolvido no gênero “romanceiro”, de tradição ibérica, revisitando a Inconfidência Mineira a partir de diversas vozes que se dividem entre cenários, falas e romances, aqui no sentido de fantasia.

A obra divide-se em cinco partes principais, totalizando oitenta e cinco romances, quatro cenários, cinco falas (direcionadas a interlocutores distintos: *Fala Inicial*, *Fala à Antiga Vila Rica*, *Fala aos Pusilânicos*, *Fala à Comarca do Rio das Mortes* e *Fala aos Inconfidentes Mortos*), e mais dois poemas (intitulados *Imaginária Serenata* e *Retrato de Marília em Antônio Dias*). Quanto à divisão temática, Darcy Damasceno (p. 406), no “Guia do Leitor do Romanceiro da Inconfidência”, incluso em *Cecília Meireles - Obra poética*, publicada em 1972 e fonte da atual pesquisa, afirma que as cinco partes principais se direcionam para: 1) O ambiente das Minas Gerais, 2) A trama e frustração com o contexto de Ouro Preto, 3) A morte

¹ Para evitar repetições a obra “Romanceiro da Inconfidência” foi referida também como “Romanceiro”, com a letra maiúscula, para diferir de “romanceiro”, com a letra minúscula, que indica o gênero literário.

² A obra aqui utilizada foi publicada em 1972. O texto original data de 1953.

de Cláudio e Tiradentes, 4) O infortúnio de Gonzaga e Alvarenga e 5) A presença, no Brasil, da Rainha D. Maria.

A literatura pode valer-se de elementos históricos e instituir um novo olhar sobre eles a partir da premissa de que no interior da obra instaura-se um universo próprio que não obedece aos fatos entendidos como verdadeiros, mas, sim, à individualidade e às escolhas de seu criador em coesão com o contexto de seu próprio tempo social.

Aristóteles, em sua *Poética*, postula que

O historiador e o poeta não se diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). *Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer* (ARISTÓTELES, 2008, p. 54, grifo nosso).

O poeta se detém nas condições de possibilidades de outros rumos e sentidos do acontecimento, ou seja, com eles busca figurar o que poderia ter acontecido se outras variantes e fatores tivessem sido percebidos ou se outros elementos tivessem se imiscuído e alterado a contingência que sustentou o acontecido. Por meio desse processo, o poeta fabrica um outro olhar sobre o mundo sensível, enquanto o historiador enxerga o mundo sensível como apto a ser relatado e documentado. Ao poeta, importa menos o documento e mais a experiência poética do como se abstrai o sujeito do universo marcado pelo tempo progressivo e o insere em um tempo circular e deslocado que lhe permite dar largas à efabulação.

Para Lopes (1996), o poema instaura um tempo trágico: existe dentro de si uma finitude tanto em forma quanto em conteúdo, isto é, o universo poético existe *dentro* de si mesmo e *para* si mesmo. Portanto, não é possível delimitar os sentidos apoiando-se em dicionários ou fórmulas escritas, mas, sim, a partir da forma e conteúdo do poema, pois é nessa relação que a totalidade da carpintaria poética pode ser alcançada.

A partir dessas constatações, a hipótese aqui analisada foi de que o discurso lírico oferece subsídios para ressignificar as imagens da Inconfidência Mineira. Assim, a interrogação inicial deste trabalho foi: a poética que performa *Romanceiro da Inconfidência* foi capaz de oferecer uma nova leitura desse fatídico acontecimento histórico e sua figura mais emblemática cuja alcunha é Tiradentes?

Dessa forma, o enfoque desta pesquisa foi analisar poemas selecionados do *Romanceiro da Inconfidência*, de forma a compreender como a poética plasmada neles oferece uma nova leitura para a Inconfidência Mineira. Enquanto objetivos específicos, intentou-se: a) Traçar um

percurso histórico de resgate da Inconfidência Mineira e da imagem de Tiradentes durante o período do Estado Novo no que concerne aos aspectos políticos, sociais, culturais e literários da época; b) Realçar as influências políticas e literárias que contribuíram para a formulação do *Romanceiro da Inconfidência*; c) Investigar alguns traços comuns do gênero romanceiro de raiz ibérica com o apoio de excertos do *Romanceiro I*, de Almeida Garrett e *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles; e) Analisar a recategorização do ouro em *O ouro fala*, de forma a debater a ressignificação das imagens emblemáticas da Inconfidência.

Ao selecionar o suporte teórico para discutir a questão histórica e política da época, é indispensável compreender o papel desempenhado pela historiografia em reconstruir e interpretar os eventos ocorridos no país durante o período colonial. De acordo com Sampaio (2013), Cecília Meireles fundamentou-se nos registros oficiais da cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, para representar episódios da Inconfidência, e recontar a história a partir de vozes outras, à margem, como as de Chica da Silva e de Marília, por exemplo.

A historiografia estuda, analisa e interpreta acontecimentos históricos com o caráter de fidedignidade, mas pode-se pensar em outras formas de produção, no campo literário, que ressignifiquem o discurso solidificado enquanto verdade, que abram margem para a dúvida e para outros olhares sobre os eventos históricos. É a traição metódica ao *status quo* proposta pela literatura que permite subverter a ordem do mundo para que se torne mais enfática, de modo que um sentimento de verdade se estabeleça no leitor (CANDIDO, 2006). Para usar as palavras da própria poeta: “Há muitos modos de ver as coisas. Costuma-se distinguir entre a fábula e a verdade. Mas não será a fábula a verdade mais verdadeira?” (MEIRELES, 1974, p. 114).

Com esta perspectiva em vista, o estudo de *Romanceiro da Inconfidência*, além de proporcionar a expansão do arcabouço teórico em torno da temática da Inconfidência Mineira e da revisitação histórica por intermédio do discurso lírico, permite aos sujeitos leitores refletirem sobre o lugar social que habitam em um país colonizado e sobre os impactos que esse evento teve em nossa história enquanto nação. Afinal, o fracasso em se libertar do poder da Coroa portuguesa refletiu na sociedade brasileira, em especial, no que diz respeito às riquezas exploradas do país e à submissão secular que sucedeu a este evento.

Para situar Cecília Meireles em seu tempo histórico, o presente texto ancorou-se nos estudos de Calvino (1977), Candido (1984; 2006), Carvalho (1990), Gomes (1988), Hobsbawn (1984), Lafetá (2000), Lima (2020), Mendonça (1995), Miceli (1979), Sampaio (2013), Velloso (1982; 1997) e Welfort (1980) sobre as classes intelectuais e artísticas do modernismo brasileiro, entendendo-as como participantes da dinâmica social, literária e política brasileira no segundo quartel do século XX. As reflexões sobre o gênero lírico e o estudo da poesia

fundamentaram-se em *A plenitude da linguagem (Teoria da Poeticidade)*, de Cohen (1987), *Breviário de Estética*, de Croce (1997); *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger (1997), *Notas de literatura I*, de Adorno (2003); *O arco e a Lira*, de Octavio Paz (1982), dentre outros.

No que tange aos fatos elencados à Inconfidência Mineira, a obra *1789 – A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minas do século XVIII*, de José Martino (2014) foi base para elencar os acontecimentos sob a ótica da historiografia, de forma a confrontar algumas personagens históricas dentro da poética de Cecília Meireles com vistas a melhor captar sua expressividade e significado.

A Literatura Comparada, aqui entendida como área capaz de possibilitar as análises contextualizadas entre o discurso lírico e a história, foi fonte para englobar os tópicos aqui percorridos, a partir de uma pesquisa analítico-interpretativa, em um método interdisciplinar de crítica literária, sociológica e cultural, com enfoque na revisitação histórica. O apoio teórico para essa análise direcionou-se aos estudos de Carvalho (2006), Guillén (1994) e Zhirmunsky (1994).

Nesse sentido, a obra analisada dialogou, dentro da Literatura Comparada, com o contexto de produção do Romanceliro, sua forma fundamentada em raízes ibéricas e sua discursividade lírica. Como suporte para abordar elementos já trabalhados em relação à produção poética de Cecília Meireles em meios acadêmicos, realizou-se uma pesquisa básica e de revisão bibliográfica, uma vez que os materiais teóricos relacionados ao corpus, *Romanceliro da Inconfidência*, foram consultados.

O texto divide-se em três seções, além da “Introdução” e das “Considerações Finais”. A primeira seção, intitulada “O romanceliro desdobrado” compila estudos já realizados sobre o *Romanceliro da Inconfidência*, traçando um paralelo com os objetivos destacados no presente trabalho, de modo a estender uma perspectiva de análise que contemple tópicos ainda passíveis de discussão teórica. Essa seção abarca dissertações, monografias e trabalhos publicados em revistas, com o objetivo de oferecer os resultados mais relevantes encontrados em plataformas relacionadas a Capes e aos bancos de dados nacionais de pesquisa.

A segunda seção, “Os múltiplos olhares sobre a Inconfidência Mineira”, incorpora as três subseções: “A gestação do Romanceliro”, “O gênero romanceliro: uma pequena folha de um galho literário” e “O Discurso Lírico em Cecília”. Cada uma dessas seções destrinchadas apresentou um elemento que faz parte do *Romanceliro da Inconfidência*, seja em sua forma de romanceliro, em sua tonalidade lírica ou em seu contexto de formulação ao longo das décadas de 1930-1950 e, nessas subseções, excertos de obras foram comparadas de forma a construir

base para debater a hipótese aqui defendida. Por fim, a seção “Ressignifica-me ou te devoro” objetivou analisar o poema *O ouro fala* por uma ótica de resignificação da imagem do ouro, símbolo importante e múltiplo de sentidos para Inconfidência Mineira.

1 O ROMANCEIRO DESDOBRADO

*I know I am young; but please let me say this:
The ideal condition
Would be, I admit, that men should be right by instinct;
But since we are all too likely to go astray,
The reasonable thing is to learn from those who can teach.*
(Sophocles, Antigone)

O *Romanceiro da Inconfidência* tem sido fonte de diversas pesquisas acadêmicas. Até o momento da proposição desta pesquisa³, foram analisados dados sob os termos “Romanceiro da Inconfidência” no banco de teses e dissertações da CAPES, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), no Domínio Público, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP e por meio da ferramenta de pesquisa do Google Acadêmico. Alguns artigos que convergiram com as temáticas aqui especificadas também foram considerados devido à proximidade com o objetivo geral desta pesquisa.

Dentre a seleção e leitura de trabalhos para esta proposta, uma das investigações que se aproxima da intenção aqui elencada é o artigo intitulado “*Romanceiro da Inconfidência: o diálogo poético dos tempos*”, publicado em 1999, de Maria Zaira Turchi. A autora discorre sobre a relação entre poesia e história calcada na metáfora, e sua análise volta-se para o tempo instaurado dentro dos poemas. Assim, ela pontua que a obra contém duas direções que se entrelaçam: a primeira é histórica e coletiva, e a segunda é individualizada, por meio da lírica. Ao analisar romances que se relacionam com datas factuais da Inconfidência, exemplifica a presença sobreposta de um tempo lírico que subtrai o ser do convívio social e que produz a perda da dimensão de tempo no calendário de eventos (TURCHI, 1999). A pesquisa revela o caráter universalizante distintivo da lírica ceciliana ainda quando inserido dentro de um fato histórico bastante bem delimitado.

Ainda nessa perspectiva, Turchi (1999) resgata o papel do historiador como um sujeito que analisa a história e o documento. Ao refletir sobre a diferença entre o papel do historiador e do poeta, reconhece a tendência de Cecília em buscar nos documentos um suporte para tornar-se também, dentro de suas limitações, uma *contadora* da história. A vertente pela qual o eu lírico no *Romanceiro* aborda o factual é pela via de suas relações e extra relações com o sujeito-mundo. Assim, para a teórica, a historiografia busca apreender o evento pelo desencarne de seu corpo, enquanto o fenômeno lírico o encarna em uma relação sujeito-mundo. No mundo da

³ Dados coletados entre os meses de agosto e novembro de 2020.

história factual, o corpo do evento, o fato, está ali para ser apreendido, coletado e analisado, enquanto no mundo plasmado pelo lírico, tudo pertence dentro e fora dessa cosmogonia lírica, que percebe e manifesta em sua voz a melancolia e o peso do evento encarnado.

Denise de Fátima Gonzaga da Silva, em sua dissertação *Cecília Meireles e o herói inconfidente: um encontro da poética modernista com os arquivos da história brasileira* (2008), busca reconstruir o herói projetado pela poeta na figura de Tiradentes a partir dos arquivos históricos do momento da Inconfidência, tendo em vista os recursos poéticos que sinalizam para a construção de uma identidade modernista, considerando o olhar intelectualizado⁴ e poético de Cecília. A figura de Tiradentes, no *Romanceiro*, desloca-se do paradigma clássico de herói, uma vez que é aproximado a figuras transgressoras e marginais. A possibilidade de aproximar literatura e história é confirmada pela autora a partir de uma análise que preza a identidade e o nacionalismo presentes na obra.

Ao examinar as fontes do pensamento que se consolidou ao final do século XIX e início do século XX, Silva (2008) refletiu sobre quais eram os ideais a serem enaltecidos pela sociedade modernista, em especial na era Vargas. Desse modo, a autora se preocupou em resgatar a necessidade de uma figura de importância discursiva, histórica e popular no imaginário brasileiro da segunda metade do século XX. E é pelo ressurgimento de Tiradentes - figura tecida e reinventada pelos pensadores e artistas modernistas - que se torna possível direcionar a leitura do *Romanceiro da Inconfidência* para um cidadão moderno e envolvido com seu contexto social. Para a autora, então, os romances dialogam com o que se espera em relação às ações populares e organizadas frente a meio século de um governo autoritário e marcado pela fragilidade discursiva de uma identidade brasileira de impacto.

A principal distinção entre a investigação realizada por Silva (2008) e nossa proposta de trabalho é o enfoque da pesquisadora mencionada na cidadania desde a Antiguidade Clássica como meio de rever as estruturas de poder que sustentam o pensamento colonial e que são questionadas durante a fase modernista em que se inscreve a produção de Cecília Meireles. O conceito de “cidade ordenada” e a tendência a opor essa perspectiva é a âncora que relaciona o herói inconfidente transgressor à coletividade da cidade e do país. Os estudos da pesquisadora desconsideram o papel desempenhado por Portugal no desmantelamento do movimento e não há o exame da relação colonialista por um ângulo que enfatize a escrita literária como ferramenta de denúncia e subversão social, além da exploração da carpintaria poética do texto em si mesmo.

⁴ Cecília Meireles, além de escritora, foi uma intelectual com grande carga analítica, discutindo obras e conceitos pertinentes não somente ao ofício da literatura, mas também da história da nação.

Ana Paula Salomão *et al*, no trabalho de conclusão de curso *O Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles: entre o antigo e o moderno, entre o lírico e o épico* (2012), examina os traços líricos e épicos da obra de modo a transitar entre o fato histórico e a universalidade a partir das reflexões líricas mescladas nos romances. O trabalho realizado pelas autoras é amparado por uma divisão de “momentos” do Romanceiro, dividindo em partes as situações de clímax que envolveram o fundo narrativo.

A singularidade dessa pesquisa reside na investigação das vozes líricas e narrativa a partir do seccionamento entre falas, cenários e romances. De acordo com o estudo, a principal voz é de caráter lírico, marcada por um tempo posterior aos acontecimentos da Inconfidência, a ponderar sobre os eventos de modo retrospectivo. A marca gráfica dessa voz é, com frequência, o uso de itálico.

A voz narrativa, assinalada por Salomão *et al* (2012) como simples relato dos acontecimentos, também divide espaço nos poemas com uma segunda voz lírica, entre parênteses, que medita sobre o próprio romance em que se configura. Essa confluência de vozes é significativa para resgatar um lócus de enunciação que parte de cada um desses lugares. Considerando o avanço desse tópico, as separações entre as vozes líricas e enunciativas foram emprestadas para nossa pesquisa com o intuito de oferecer uma análise mais densa da *poiesis* elaborada por Cecília Meireles.

Por conta do objetivo de Salomão *et al* (2012) de constatar a confluência de gêneros (lírico, épico e dramático), a análise mais aprofundada dessas duas vozes líricas e da voz enunciativa foi secundarizada e é possível enxergar nessa brecha uma oportunidade de compreender ainda mais a complexidade da formulação interna da poética ceciliana.

Sílvia Carneiro Lobato Paraense, em *História, Memória e Mito no Romanceiro da Inconfidência* (2001), formula um estudo sobre a representação da identidade nacional por meio de um resgate do mito de fundação da nacionalidade brasileira pelo olhar de Marilena Chauí. A proposta examina as relações entre memória, história e nacionalidade dentro dos poemas por um prisma discursivo, entendendo que os sentidos atribuídos aos fatos deslizam pelo impacto da ideologia. A conclusão do trabalho é ancorada na análise do “Cenário”, da “Fala Inicial” e da “Fala aos Inconfidentes Mortos”, de modo que se evidencie um distanciamento em relação à história, uma vez que o último poema abriga perplexidade e incerteza quanto ao sentido da vida humana, e cujo ceticismo quanto à ordem da realidade não permite o estabelecimento de uma imagem mítica que ampare o leitor, gerando, assim, certa ansiedade na leitura.

O exame da noção de identidade a partir do século XVIII demonstrou como a figura do herói nacional foi uma ferramenta importante para enfatizar a nação brasileira. Além disso, a

conotação mítica dada ao achamento do Brasil, e aos eventos que aqui ocorreram, remonta elementos que fazem parte do grande imaginário coletivo idealizado pela cultura cristã. A autora se detém, então, a observar os trânsitos da história para o contexto mitológico, visto que analisa a transfiguração da história para o mito na figura de Tiradentes e os impactos no imaginário popular a partir desse processo. O silenciamento da conspiração é visto como uma via ambígua: se por um lado não é possível falar da Inconfidência, por outro, o *não falar* é o que resgata o medo da punição. O fim de Tiradentes é exemplar para demonstrar o poder da Coroa.

Paraense (2001) associa, então, as temáticas de alguns romances selecionados com o clamor público e as necessidades discursivas de se construir uma identidade nacional. A autora conclui suas reflexões afirmando que o alinhamento político de Cecília Meireles, ainda que não publicamente expresso, se direcionava em uma via diferente daquela defendida pelo governo Vargas, apesar de não tecer críticas diretas ao período político. Contudo, ressalta que a figura de Tiradentes, como um redentor, teve o potencial de se tornar emblemática enquanto símbolo da morte de uma face da história em detrimento de um futuro no qual a coletividade pudesse agir de modo sincronizado com as necessidades sociais e políticas de sua época.

O artigo “Hibridismo e intertextualidade no poema em estilo épico: *Romanceiro da Inconfidência e Invenção do Mar*” (2011), de Rosidelma Pereira Fraga e Jamesson Buarque de Souza, defende que o gênero em evidência no *Romanceiro* é o épico, reiterado pela subjetividade da voz lírica. Ao comparar as obras de Meireles (1953) e Mourão (1997) com os textos homéricos, os autores interpretam na mescla de gêneros a sobrevivência do estilo épico na atualidade, visto que a memória coletiva de um povo não se esgota.

Há uma discussão relevante no artigo de Fraga e Souza (2011) que se configura na análise sobre história e literatura. Os autores pontuam que ao poeta cabe a função de criar uma *poiesis* que não compete ao historiador fazer. Para além dessa reflexão, afirmam que a obra contemporânea é marcada pela memória coletiva, uma vez que resgata vivências históricas e as atualizam.

Ao analisar os componentes épicos transformados em motivos líricos, Lúcia de Fátima Pelet, em *Romanceiro da Inconfidência: o passado que não deu uma epopéia* (2012), recupera o gênero épico desde Homero, alicerçado num prisma que engloba o passado histórico, a configuração heroica de Tiradentes e a heterogeneidade de vozes nos poemas. Essa dissertação, dividida em dois momentos, busca, a princípio, comprovar o lirismo no romanceiro de Meireles, comparando-o com a *Ilíada*, um texto entendido como épico por Aristóteles. Depois, examinada a hibridização do gênero, Pelet (2012) comprova os distanciamentos entre as duas obras e

oferece uma pesquisa meticulosa sobre a representação de Tiradentes, a partir da premissa de que sua figura é, sobretudo, humana.

Para a autora, o *Romanceiro* não se configura apenas como um gênero com teor épico mediado por uma subjetividade lírica, mas, sim, uma obra que dialoga com a cultura brasileira contemporânea, envolvida pelos seus dilemas éticos, políticos, econômicos e psicológicos. Assim, o enfoque da poeta seria o passado que se desdobra em um contínuo presente, ultrapassando limites da própria história enquanto uma marca inscrita na temporalidade mundana. O tempo, então, “[...] comporta outras significações além daquelas que são apresentadas como memória épica, conjugando no poema fundamentos do [épico e do lírico]” (PELET, 2012, p. 18). Esse tempo teria conotações distintivas a julgar a forma pela qual essas formas de expressão e estilo se entalham nos romances.

Além do estudo de Pelet (2012) sobre o Alferes, Monike Rabelo da Silva Lira, em “A loucura quixotesca de Tiradentes e Padre Rolim no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles” (2019), explora a loucura desde a Antiguidade Clássica de modo a relacionar a figura de Tiradentes a de Dom Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. A loucura quixotesca não é vista como negativa, pois, segundo a autora, é a inconformidade do sujeito com um mundo regido pela autoridade colonialista que leva à luta pela liberdade. A autora pontua, ainda, que o *Romanceiro da Inconfidência* funciona como um espaço de denúncia, resistência e insubmissão, e que os ideais acendidos durante o período da Inconfidência são ainda mais necessários na atualidade, considerando a situação político-cultural e econômica em que o país está inserido.

A temática da loucura funciona como um motor que gira as engrenagens dos discursos de libertação nacional, uma vez que somente um “louco quixotesco” seria capaz de sonhar com um país igualitário. Comparando as figuras de Tiradentes, Dom Quixote de La Mancha e Padre Rolim, é possível perceber, de acordo com Lira (2019), uma graça em defender a liberdade individual e coletiva, transformando esse processo em uma “loucura sábia”. A força do *Romanceiro*, reside, portanto, nos seus versos que clamam justiça pela voz da loucura e liberdade.

No artigo “*Romanceiro da Inconfidência*, um misto de poder, liberdade e opressão” (1996), de Denilson Albano Portácio, as personagens que tiveram participação ativa nos eventos da Conjuração Mineira e que aparecem no *Romanceiro* (dentre elas Tiradentes, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Joaquim Silvério dos Reis, Marília, Maria Ifigênia e Dona Maria I) são identificadas à luz da teoria de Horácio Dídimo em “Tipologias dos Personagens”.

Além da exploração dessa temática, uma seção textual postula o *Romanceiro* de Meireles como um texto de estrutura dramática e com forte teor de dramaticidade, sem tocar no cariz épico.

Portácio (1996) também se dedica a analisar a figuração do ouro como um fio condutor de imagens nos romances. Nesse sentido, observa que o ouro representa por um lado a perspectiva de enriquecimento e prosperidade e, numa outra margem mais complexa e nublada pela cobiça, um objeto de desejo e uma fonte de ganância. Para o autor, existe o retrato de uma divisão causada pela posse do ouro: aqueles que o detinham, jamais se misturavam com os que não tinham, reforçando assim as diferenças de classes sociais que existiam nas Minas Gerais da época da Inconfidência. O cuidado da poeta em narrar as várias facetas do ouro levanta algumas reflexões: se por um lado o ouro se tornou um combustível para a escravização e a continuidade do trabalho imposto à população negra, por outro, a ganância pelo ouro também escravizou o homem branco. Em sua análise temática, Portácio (1996) contempla essa criação de imagens que adiciona cada elemento em um grande mosaico, mostrando a exploração do ouro por diferentes óticas e seu impacto em diversas camadas sociais.

Com exceção de Tiradentes, outras figuras dos romances são analisadas por Adalgimar Gomes Gonçalves na dissertação “As personagens negras no *Romanceiro da Inconfidência*: uma escritura inclusiva” (2009): Chico Rei, Chica da Silva e Santa Ifigênia. A possibilidade de ressignificação dos discursos silenciados foi verificada pelo autor ao confirmar como as personagens Chico Rei e Chica da Silva foram inseridas de modo a resgatar a identidade negra, denunciar as desigualdades históricas e oferecer uma ótica espiritualizada na representação de Ifigênia. Esse trabalho é ímpar ao considerar, também, em seu exame, outras vozes negras sem nome que ecoam nos romances e surgem como um grito de dor e de luta.

As personagens Chico Rei e Chica da Silva são investigadas por Leonardo Paiva Fernandes, em “O entre-lugar” no *Romanceiro da Inconfidência*: a retratação de Chico Rei e Chica da Silva” (2011). Nesse artigo, a dinâmica “cânone vs. marginal”, no contexto dos poemas selecionados, é examinada a partir da presença do negro na obra, de modo a constatar que a poeta utilizou elementos delegados à marginalidade. Com a exploração da dialética entre colonizador e colonizado, o autor expõe o lugar da literatura brasileira frente à construção de cânones.

Chico Rei e Chica da Silva, de acordo com os estudos, pertencem a um entre-lugar – termo cunhado por Silviano Santiago ([1978] 2000) – que lhes permitem apropriar-se do discurso colonizador e subvertê-lo para obedecer aos ideais libertários dessas figuras. Enquanto Chico Rei representa o salto do discurso unificado e colonizador para o entre-lugar discursivo, Chica da Silva demonstra o domínio desse discurso para reformular e desestruturar a solidez

das dinâmicas sociais impostas à população negra. Nesse viés, *Romanceiro da Inconfidência* exalta a marginalidade excluída na história do país.

O dilema da confiabilidade dos discursos historiográficos é foco de breve argumentação teórica em “A construção do passado: *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles” (2017), de Maria da Conceição Paranhos, em que se evidencia o trabalho literário como via de retificar o discurso oficial da história. A tese da autora respalda-se nos diferentes relatos quanto ao ocorrido e na proposição do eu lírico no *Romanceiro* em problematizar a pouca confiabilidade na narração do fato histórico. Assim, por meio de uma seleção de poemas que versam sobre a figura de Tiradentes, as vozes marginais que recontam o episódio e o tempo projetado nos romances concluem que o caráter lírico, épico e dramático da obra possibilita o desvendar da história de forma a resgatar, das camadas do tempo, os ideais libertários que foram soterrados pelos registros oficiais.

De similar intuito é o artigo “Diálogos da história cultural: um estudo sobre história e literatura em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles” (2014), do historiador Alberto Alves da Silva, que busca correlacionar história e literatura por uma ótica em que a segunda seja entendida como forma de reescrever o passado para revitalizar a memória social. A interdisciplinaridade da História Cultural é o fundamento, na pesquisa de Silva, para que ambas as áreas se entrelacem de modo a abarcar a complexidade da literatura enquanto uma forma estética e a historiografia como um retrato condensado de um evento histórico que está sujeito ao efeito da memória e da perspectiva tomada por quem o escreve.

Para o historiador, o *Romanceiro* contém em si uma memória cultural que demanda um resgate do passado considerando o presente. O povo deve, assim, olhar para o passado com os olhos atentos de quem enxerga os próprios erros e acertos e se encaminha para um futuro diferente das tragédias históricas. Além disso, a exploração do cotidiano de personagens importantes da história pode acrescentar uma nova versão da vida dessas figuras, ressaltando detalhes que passaram despercebidos pelos olhos dos historiadores.

Já a dissertação *Romanceiro da Inconfidência: um diálogo entre literatura e história* (2001), de Marilda de Souza Castro, busca estabelecer, a partir do conceito de polifonia proposto por Bakhtin, relações entre as vozes de diversas camadas sociais dentro do *Romanceiro* diante dos eventos que se desenrolaram segundo a historiografia. A ampla análise realizada pela autora em torno das vozes discursivas não é enfocada em nossa pesquisa, dadas as diferenças de aporte teórico e método.

Em uma perspectiva interdisciplinar, Celso Leopoldo Pagnan, em “*Romanceiro da Inconfidência: poder e literatura*” (1999), relaciona os campos da Literatura e do Direito desde

a Antiguidade Grega com a intenção de analisar e comparar como uma área transpassa a outra e como ambas levam o leitor a ponderar sobre a democracia, a justiça e a organização social. O autor esclarece, inicialmente, que o artigo faz parte de um estudo mais amplo que relacionaria *Canaã* (1902), de Graça Aranha, *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles e *Os sinos da agonia* (1974), de Autran Dourado. A investigação realizada no *Romanceiro* resulta em uma análise da presença do universo jurídico na obra, sobretudo no sonho de liberdade, quintessência do ideal coletivo e que se reflete nos direitos básicos garantidos por lei.

Na área de ensino, o único trabalho encontrado em meio virtual foi o de Oliveira, Potrique e Webering, intitulado “*Romanceiro da Inconfidência* e interdisciplinaridade: uma proposta de ensino do gênero lírico historicamente contextualizado” (2019), que visa a traçar relações entre história e literatura em um contexto didático. A aula foi aplicada em sequências de estudo do *Romanceiro da Inconfidência*, gênero lírico, história e produção de poemas. A partir das discussões em sala, os alunos criaram poemas de figuras públicas na história do Brasil, tais como Dilma Rousseff, Marielle Franco, Zumbi dos Palmares e Jair Bolsonaro. A conclusão das autoras é de que a produção dos estudantes foi indispensável para que a relação entre o fazer literário e a sociedade se esclarecesse. Ademais, o *Romanceiro da Inconfidência* foi a base para pensar a literatura e a história e embasar as problematizações sociopolíticas do país por meio de uma linguagem poética (OLIVEIRA; POTRIQUE; WEBERING, 2019).

Recorremos a outros mecanismos de busca além do banco de dados da Capes, no atual contexto de pandemia de COVID-19, pelo fato de que apenas sete resultados constam do site e, desse número, pelo menos três trabalhos foram publicados em período anterior à plataforma Sucupira e não estão disponíveis para visualização em repositórios on-line das universidades.

As pesquisas nos bancos mencionados revelam a razoável escassez de estudos de doutorado e mestrado no campo da análise do fenômeno lírico em *Romanceiro da Inconfidência*. Apesar da interdisciplinaridade ter sido fundamental para que os trabalhos aqui expostos desvelassem a ligação intrínseca entre literatura e história, é possível enxergar uma possibilidade de aprofundamento teórico que tenha ênfase na dinâmica colonialista em voga no período da Conjuração Mineira e o próprio contexto de gestação do *Romanceiro da Inconfidência*, que nasceu em um momento delicado para a história nacional em virtude do conjunto das mudanças iniciado em 1930.

Apreciadas as explorações acerca dos estudos teóricos sobre o *Romanceiro da Inconfidência*, reitera-se o enfoque na relação entre Brasil e Portugal em uma ótica literária que desvele a *poiesis* de Cecília Meireles, considerando o contexto histórico de produção do

Romanceiro, marcado pela construção de um projeto nacional moderno e pela intensa inserção das classes populares na vida política do país.

2. OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE A INCONFIDÊNCIA MINEIRA

All visible objects, man, are but as pasteboard masks.
(Herman Melville)

A construção do *Romanceiro da Inconfidência* perpassa três campos: o romanceiro de tradição ibérica, o discurso lírico e a própria formulação do texto no tempo em que viveu a poeta. O evento histórico da Inconfidência Mineira é reorganizado por Cecília no contexto das décadas de 30 e 40 e revisto pelo sujeito lírico na forma de um romanceiro.

A partir do século XVIII e no século XIX, houve o despertar de uma necessidade de se refletir sobre a identidade a partir do dado local. Candido (2006) observa que durante esse período literatura e política estão unidas, trabalhando de modo a desvincular o colonizador da prática literária do país. A poeta decidiu trabalhar com um gênero não recorrente naquele momento histórico, e, apesar do estranhamento na superfície dessa escolha, o gênero torna-se um suporte discursivo para repensar as figuras nacionais. Afinal, ao discursar sobre a motivação para escrever a obra, a poeta comentou em uma conferência realizada em Ouro Preto,⁵ em 1955, que as vozes da cidade emergiriam

[...] 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 o seu ensinamento constante (MEIRELES, 1955, discurso proferido em conferência).

O “ensinamento constante dos deuses aos homens” do qual falava Cecília relaciona-se ao que a Inconfidência Mineira representou em termos de tentativa de libertação do controle da Coroa portuguesa em uma ótica na qual se salientam os posicionamentos de colonizador e colonizado. A mancha inscrita nas vivências da Inconfidência expressa o processo de colonização em uma perspectiva global, tornando-se elemento de grande significação poética.

Considerando que esses campos coexistem no desenvolvimento do *Romanceiro*, as três subseções seguintes discorrem sobre cada elemento com vistas a oferecer exemplos substanciais dentro das obras selecionadas para discussão teórica e do livro de Cecília Meireles, a partir do olhar subjetivo da *persona* poética lançado sobre o evento histórico.

⁵ Discurso proferido por Cecília Meireles em 1955 e disponível na íntegra em <<https://horadopovo.com.br/como-escrevi-o-romanceiro-da-inconfidencia/>>.

Na primeira subseção, o contexto em que se insere a produção do *Romanceiro* foi examinado com ênfase nas perspectivas políticas e literárias, de modo a compreender que engrenagens moviam o projeto dos intelectuais modernistas.

2.1 A GESTAÇÃO DO *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

O *Romanceiro da Inconfidência* foi produzido após um longo caminho de estudo dos arquivos de Ouro Preto em Minas Gerais. Cecília Meireles passou cerca de quatorze anos⁶ no processo de escrita e adequação da obra antes de publicá-la em 1953. Ainda que alguns estudiosos da biografia de Cecília e do modernismo adotem a postura de que a poeta não se manifestava com relação aos ideais de sua época, tendendo meramente para vertentes simbolistas e árcades (DAL FARRA, 2006; BANDEIRA, s.d., p. ex.), essa postura não se sustenta ao se examinar obra, contexto e autora em um diálogo que permita refletir sobre o momento histórico, político e literário em que o *Romanceiro* foi produzido.

Para analisar esses aspectos, o primeiro dado contextual literário relevante do momento em que Cecília se direciona para a coleta de conteúdo historiográfico sobre a Inconfidência Mineira, em meados dos anos 30, é a preocupação dos artistas em reformular a literatura nacional, apoiados pela ainda recente Semana de Arte Moderna. Todavia, conforme aponta Lima (2020), a diferença da geração pós-30 em relação aos intelectuais da semana de 22 é o tipo de olhar direcionado ao Brasil.

Dito de outra maneira, enquanto os primeiros intelectuais modernistas se preocupavam com olhar o Brasil em si mesmo, ou seja, excluindo a influência externa, os artistas pós-30 procuravam enxergar o Brasil interposto por um contexto globalizado capitalista e obedecendo hierarquicamente a outras potências econômicas. Portanto, os temas literários produzidos nessa época abarcam mais do que o que é ser brasileiro, ao procurar o cerne da questão do que é ser brasileiro em meio ao capitalismo emergente e pós-guerra.

Nesse contexto se inseria a proposta de reavaliação do passado nacional, mas com um resgate da literatura clássica. Esse momento literário

[...] tem uma face dupla: do ponto de vista estrutural, caracteriza-se por uma revalorização de determinadas formas tradicionais, como o soneto, e, ainda, por uma atenuação do vanguardismo dos primeiros modernistas, conciliando a combatividade de sua linguagem com a necessidade de polissemia, de

⁶ Lima (2000) afirma que a poeta utilizou ao menos dez anos para coletar dados historiográficos em Ouro Preto e mais quatro anos de dedicação exclusiva ao texto do *Romanceiro*.

riqueza de significados inerentes ao texto literário. Do ponto de vista dos conteúdos, dos significados, a preocupação nacionalista foi uma das tônicas dos representantes da Semana de Arte Moderna (LIMA, 2020, p. 381).

O projeto artístico-literário brasileiro no período entendido como Estado Novo, 1937-1945, foi também marcado pela participação intensificada (ainda que não absoluta nem homogênea) dos intelectuais na vida política do país, de forma a consolidar uma visão de mundo que se alinhasse com a proposta do próprio governo. Programas diversos apoiados pelo governo incentivavam o resgate de momentos históricos que dialogassem com esse senso nacionalista que se implantava desde o final do século XIX, a exemplo do programa de radioteatro, que dramatizava a Inconfidência Mineira aos ouvintes diários (VELLOSO, 1997).

Quanto ao processo de escrita do *Romanceiro* em si, Sampaio (2013) examina trocas de cartas entre Cecília Meireles e Isabel do Prado, em que a poeta informa a amiga sobre os avanços da pesquisa realizada em Ouro Preto. Nesse processo, evidenciam-se algumas fontes que a motivaram a construir personagens e romances:

Na carta de 9 de junho de 1947 (carta 13) ela se refere à Inconfidência como ‘o único fato verdadeiramente trágico em toda a história do Brasil.’ E, pouco tempo depois, em 17 de julho de 47 (carta 18), diz: ‘Não me interessa nem Marília nem Gonzaga nem ninguém. Interessa-me ‘o caso’⁷. É mesmo a meu ver, o único grande caso de DESTINO, na história do Brasil’ (MEIRELES *apud* SAMPAIO, 2013, p. 47).

A Inconfidência Mineira se configura como um “fato verdadeiramente trágico” para a poeta, que está interessada no “caso de DESTINO” que se configurou na história brasileira a partir desse evento. A locução substantiva “caso de destino” parece ser uma metáfora ceciliana a lobrigar nosso presente e futuro como um *fatum* à espreita das tentativas e forças que anseiam pela superação da vergonhosa desigualdade social que nos desonra. Essa percepção de retorno ao passado é mais um elemento que reforça a tese de que Cecília esteve sim atenta aos clamores da desigualdade de seu tempo, preocupada em retratar um evento histórico, mas também adentrar aquilo que ela mais se interessava, a tão sonhada grandeza do eu em relação à história do país, como disposta no verso “deitada eternamente em berço esplêndido” profundamente enraizado nas esperanças históricas surgidas depois de 1930, de construção de um país que pudesse vir a ser uma nação.

⁷ Apesar das explicações de Cecília Meireles sobre o “caso” da Inconfidência Mineira, a interpretação desse aspecto ainda é incógnita. Contudo, para fins de compreensão no decorrer do texto, o “caso” enquanto uma manifestação da Conjuração Mineira é assimilado como “evento”.

Cecília Meireles se debruça sobre os arquivos de Ouro Preto para construir o *Romanceiro da Inconfidência*, contudo, a poeta não foi a única intelectual a enxergar na Conjuração Mineira uma fonte rica de discursos e de matéria artística para produção literária. A partir desses fatores mais individualizados da produção de Cecília, é fundamental estender a análise para o campo político, visto que as mudanças nesse cenário tiveram impacto profundo na classe intelectual e artística, remodelando a forma como o Brasil seria retratado na literatura e por conseguinte na vida social a partir de então.

A situação político-social e econômica da vida nacional fervilhava em caos por conta da ainda impactante crise dos anos 1920. Apesar desse quadro econômico se intensificar apenas em 1929, com a grande crise financeira nos Estados Unidos, grande parcela dos países, com enfoque na América Latina, já sofria o impacto pós-Primeira Guerra Mundial. O liberalismo econômico sinalizava um fracasso iminente e outras medidas se mostravam necessárias para angariar apelo público para que se resolvessem os problemas econômicos, sociais e políticos do país. A prevalência do chamado “modelo agroexportador” no Brasil da Primeira República sofreu um abalo estrutural em 1929 e ao longo dos anos 30, o que criou condições para que uma nova política econômica fosse gradativamente instaurada, desafiando o predomínio oligárquico vigente até aquele momento (MENDONÇA, 1995).

Essa nova política econômica, que foi hegemônica ao menos até os anos 1960, estava voltada à industrialização do país, e visava assegurar à economia brasileira um grau de autonomia, até então inédita diante do cenário internacional de divisão do trabalho. A chamada “industrialização por substituição de importações” serviu de medula ao programa econômico dos dois mandatos de Getúlio Vargas, e constituiu parte substancial de um projeto nacional. Isto foi acompanhado de um amplo processo de integração das classes populares no conjunto da vida nacional, principalmente a classe operária urbana, que teve uma série de direitos sociais, políticos e trabalhistas reconhecidos e institucionalizados. Como afirmou a historiadora Ângela de Castro Gomes, a questão operária deixou de ser caso de polícia e se tornou problema de “justiça social” (GOMES, 1988, p. 246-248), leitura também de Francisco Weffort, que argumentou que uma das principais mudanças do governo pós década de 30 foi a de “transferir os conflitos sociais da esfera policial para a do direito social” (WEFFORT, 1980, p. 74-75).

O processo de afirmação desse projeto nacional foi marcado pela perda de centralidade política das oligarquias tradicionais, que sofreram um grande abalo com a crise de 1929 e perderam poder político (em termos relativos) diante do programa industrializante. Sérgio Miceli (1979) aponta para três momentos decisivos ao longo do processo de enfrentamento ao tradicionalismo oligárquico e afirmação de um projeto nacional: 1) A criação, em 1926, de um

grupo de oposição ao governo vigente; 2) A queda a oligarquia regional em 1930; e 3) Os movimentos contra o governo Vargas em 1932.

Dessa forma, é possível dizer que, a nível político, a situação carecia de mudanças urgentes, o que teve grande repercussão sobre as classes intelectuais, antevisto já na Semana de 22. As chamadas “frentes modernistas” (MICELI, 1979) se mobilizavam após o impacto ideológico da Primeira Guerra Mundial. A elite intelectual, saturada academicamente, se dividia entre jornais e terras estrangeiras, traduzindo materiais e trazendo para o Brasil os ditos traços modernistas, congregando no plano cultural e artístico os reclames de nacionalidade postos pelos rumos políticos, econômicos e sociais.

Enquanto os mecanismos de defesa e controle nacional do governo Vargas intensificavam a vigilância e o esforço em se distanciar do modelo liberal falido, insistindo num projeto nacional e nacionalista, grande parte dos intelectuais ainda se mantinha em silêncio quanto às ideologias em debate no período. Contudo, Candido (1984) aponta que direta ou indiretamente os artistas incluíam em suas obras algum elemento com caráter ideológico, cristalizando algumas questões do momento.

A necessidade de isolar o liberalismo e de tornar mais “nacionais” as questões brasileiras também sugere o esforço intelectual e ideológico em resgatar figuras da história do país, sem que elas estivessem interligadas com o contexto do período, mas cujo distanciamento permitisse torná-las um símbolo da identidade e da luta nacional. O caráter identitário, no plano político e intelectual da época, dependeu desse reforço imagético de uma personagem histórica que pudesse dialogar com os ideais da época ao mesmo tempo em que não tivesse ressonâncias demasiado radicais para o projeto de Brasil novo que se formava nas elites intelectuais em meados de 1930.

Nisto havia alguma consonância entre o que propunham os modernistas e o que havia sido proposto logo após a Proclamação da República, com a construção do panteão cívico do país. Prova disto é a centralidade e ressignificação realizadas a partir de 1860 em torno figura de Tiradentes e do tema da Inconfidência Mineira. De acordo com José Murilo de Carvalho (1990), em 1862 iniciou-se um conflito ideológico mais claro entre as imagens de Tiradentes e de Dom Pedro I. Ao erguer estátuas de homenagem a ambos, parte da elite intelectual questionava a relevância de Dom Pedro I frente a Tiradentes, encarnado como mártir. O marco ideológico dessa tensão apontava também para um problema colonial que se desenvolveria nas décadas seguintes com um esforço significativo de deslocar a representação de Tiradentes para uma figura mística e próxima ao povo.

As produções culturais e intelectuais desde então estiveram permeadas por textos tanto teóricos quanto literários que buscaram entender o acontecimento da Inconfidência Mineira como marco na história da luta brasileira pela libertação nacional. Ao lado disto, agregaram interpretações à figura saliente de Tiradentes, cujo rosto e vida eram um mistério imagético, e por isto aberto a figurações imaginárias e a reinterpretções.

Para Carvalho (1990), existiram algumas razões cruciais que impulsionaram a imagem de Tiradentes como um símbolo republicano, sendo a primeira delas o fato de que o personagem era um herói de uma área que era o centro político do país na época: Minas, São Paulo e Rio de Janeiro e, assim, a tentativa de libertar essa região representava um fator simbólico de independência econômica e política a nível nacional. O segundo fator é que Tiradentes tornou-se uma espécie de mártir religioso, o que o fez ecoar na mente popular como um patriota místico, equiparado a Jesus Cristo, donde, inclusive, sua representação aparentada à imagem tradicional de Cristo.

Pedro Américo, por exemplo, pintou nesse período diversos retratos do inconfidente que se paralelizavam com a figura de Jesus Cristo.

Imagem 1 - Quadro de Pedro Américo: *Tiradentes esquartejado*



Fonte: AMÉRICO, Pedro. **Tiradentes esquartejado**, 1893. Pintura, 2,70m x 1,65m.⁸

⁸ Disponível em: Tiradentes Esquartejado: uma leitura crítica. <<https://ensinarhistoria.com.br/tiradentes-esquartejado-uma-leitura-critica/>>. Acesso em 06 jul 2021.

No quadro de Pedro Américo (1893) deve ser destacado o papel da imagem como recurso narrativo estimulante da formação de perceptos por meio da composição imagética. A poética utilizada pelo autor elabora a seleção e a disposição do cenário com a figura humana de Tiradentes esquartejado de modo que a captação da luz torne visível uma claridade reluzente das cores claras e vibrantes, que se sobreleva fulgurante. Não há praticamente sombras no quadro, e esse procedimento faz da imagem de Tiradentes um elemento discursivo integrante da visão nacionalista, construída para propor interpretações de heroísmo, martírio ao enalço de epifanias que aproximam Tiradentes de um Jesus Cristo santo, inocente, idealista, salvador martirizado, como salientou José Murilo de Carvalho:

Mesmo na representação quase chocante de Pedro Américo, a alusão a Cristo é inescapável. Seu *Tiradentes esquartejado*, de 1893, mostra os pedaços do corpo sobre o cadafalso, como sobre um altar. *A cabeça, com longas barbas ruivas, está colocada em uma posição mais alta, tendo ao lado o crucifixo, numa clara sugestão da semelhança entre os dois dramas.* Um dos braços pende para fora do cadafalso, citação explícita de *Pietà* de Michelangelo (CARVALHO, 1990, p. 65, grifos nossos).

Tiradentes é representado com um crucifixo ao seu lado, na parte central da pintura, remetendo ao drama bíblico. O fator de aproximação entre as duas figuras traduz-se no que Carvalho (1990) apontou como o terceiro motivo do impulsionamento de Tiradentes como herói republicano: a não concretização da Conjuração Mineira e a relação consequente que transformou essa figura em vítima de um sonho, de um ideal nobre. Nessa reconfiguração da imagem do herói, Joaquim Silvério, o traidor, é assemelhado a Judas Iscariotes.

Há nesse terceiro ponto um fio discursivo relevante que é a não concretização da revolução. Dentre diversos outros momentos históricos do Brasil colônia e o do momento de implantação do sistema republicano, a Inconfidência Mineira serviu o seu peso de revolução não realizada. Foi uma conspiração, um delírio de um homem revestido de Jesus, um sonhador da liberdade; ao menos no aspecto que se reporta ao olhar intelectual das classes artísticas da época. Tiradentes foi com frequência mobilizado pelo civismo republicano e pelo nacionalismo porque era como que inatingível enquanto corporificava ideais, antes de uma materialidade política clara. Era nobre e ambíguo o suficiente para servir ao processo de busca de identidade nacional.

O herói sob a máscara de Tiradentes era um homem comum, dotado de aspirações messiânicas, crucificado pela traição de um grande amigo e aproximado ao povo. Essa aproximação foi primordial no processo de reconhecimento do governo republicano como um

aliado do povo, pois Tiradentes atuou nisto como parte de uma mobilização simbólica que compensava a falta de envolvimento real da população na nova implantação política (CARVALHO, 1990).

Nesse processo, a literatura foi fundamental para solidificar a imagem mítica do herói inconfidente. Em uma via, os documentos de julgamento da Inconfidência não eram suficientes para detalhar a vida de Tiradentes, de modo a criar lacunas na mente da população quanto a seu estilo de vida e rosto. Na outra via, a literatura era capaz de recriar ou criar o mito de Tiradentes, tecendo nele um rosto e uma vida que eram envoltos tanto pelo mistério quanto pelos ideais de algo místico e de algo patriótico. Acrescente-se a isto o que asseverou Carvalho quanto à natureza do mito: “A formação do mito pode dar-se contra a evidência documental; o imaginário pode interpretar evidências segundo mecanismos simbólicos que lhe são próprios e que não se enquadram necessariamente na retórica da narrativa histórica” (CARVALHO, 1990, p. 58). Gravou-se assim o elemento substancial, capaz de dar forma e corpo ao mito e ao mesmo tempo difundiu-lo à grande parcela da população na forma de teatros públicos, músicas, obras de arte e leituras de obras ficcionais. Cecília Meireles participa desse processo, ainda que a sua própria maneira.

De acordo com o estudo de Sampaio (2013), Cecília Meireles, durante o período de formulação da ideia que daria origem ao *Romanceiro da Inconfidência*, discutia com Sofia do Prado sobre um filme⁹ lançado com a atriz Carmem Santos e cuja temática se direcionava ao evento de 1792. A poeta demonstra sua preocupação em oferecer um retrato mimético da Conjuração Mineira, mas que não fosse ofuscado por outras produções. Esse fato demonstra como Tiradentes e os temas da Inconfidência estavam em voga junto à intelectualidade da época, que também, a seu modo, foi movida pelo movimento nacionalista.

O momento da Revolução de 30 em que se insere essa revisitação da memória coletiva e inaugura esse segundo momento do modernismo é marcado por dois projetos. Um estético e outro ideológico. Segundo Lafetá (2000), no projeto estético, a linguagem acadêmica foi secundarizada e a linguagem popular ganhou espaço. Já o projeto ideológico procurava repensar as funções da literatura e do escritor, além de examinar a relação entre a ideologia e a arte.

Do ponto de vista literário, os anos que sucedem 1930 são importantes para o amadurecimento dos temas e da forma de expressão artística modernista. Se na semana de 22 a preocupação era linguística e estética, no pós 1930 a ênfase recai na reflexão sobre a identidade do Brasil, ou seja, nas questões mais substanciais da nacionalidade, do regionalismo, dos

⁹ **INCONFIDÊNCIA MINEIRA**. Direção de Carmen Santos. Rio de Janeiro: Brasil Vita Filmes S.A, 1948.

problemas sociais que marcavam a realidade brasileira. O alinhamento entre os dois projetos, o estético e o ideológico, apesar de seus distanciamentos quanto à profundidade na desenvoltura das temáticas, possibilitou uma extensa produção literária que visava a discutir questões nacionais e a particularidade em que consistia o brasileiro.

O alinhamento que se propõe entre esses os campos, ideológico e estético, é que no primeiro, a questão é, em grande parte, política, ao partir de uma série de estratégias organizadas ao longo da era Vargas e nos anos seguintes para impulsionar o discurso nacionalista, e que se aproximava de um ideal de patriotismo entre popular e populista, sendo primordiais para aumentar o poder de atuação do Estado no conjunto da vida cívica e social. Já no projeto estético o objetivo foi também resgatar heróis nacionais, mas refletindo sobre o senso de coletividade, e intensificando expressões de engajamento político mais contundente, de forma a apresentar uma nova face do Brasil, isto é, do que é ser brasileiro. Nas palavras de Antonio Candido, passou a “(...) haver maior consciência a respeito das contradições da própria sociedade, podendo-se dizer que sob esse aspecto os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil” (CANDIDO, 1984, p. 34).

Nesse aspecto, há um cruzamento de intencionalidades que se traduz na grande proximidade entre elite intelectual e plano governamental, mas que é tensionada pela ambiguidade própria que marca a têmpera política do período. O populismo reivindica pela retórica o povo como fundamento e justificativa de seu poder, procurando criar assim suas bases políticas, mas esse mesmo povo, no sentido de classes populares, se organiza politicamente para além desses marcos oficiais, ainda que também dentro deles.

Após 1930, portanto, com a forte presença estatal nos assuntos públicos e culturais, a necessidade de uniformizar as temáticas aumentou, sem que isso significasse que a atitude dos intelectuais fosse de submissão. Enquanto para a sociedade a visão ideal do artista fosse a de “um transgressor posicionado na via oposta à ordem” (CANDIDO, 1984, p. 34-35), na prática isso se realizava de um modo diferente devido aos paradoxos culturais e políticos aos quais estavam sujeitos a população geral e a elite artística. Assim, em maior ou menor grau, os artistas de fato se preocuparam em tecer críticas sociais sobre o país, mas sem deixar de ressaltar uma imagem nacionalista de Brasil que tinha algumas afinidades com o projeto governamental.

Comentando sobre o período do Estado Novo (1937-1945), a historiadora Mônica Pimenta Velloso afirma que a elite intelectual foi incorporada ao regime, de modo a participar ativamente das manifestações culturais, isto é, “(...) a questão da cultura passa a ser concebida em termos de *organização* política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade” (VELLOSO,

1982, p. 72, grifo da autora). A ideologia foi uma presença saliente nas expressões culturais, as quais veiculam o discurso de nacionalidade em contraposição ao liberalismo que caracterizou o período oligárquico. O que a Inconfidência Mineira representou, materializada na figura de Tiradentes, foi uma das formas assumidas pelo discurso nacionalista do governo vigente, de forma a criar uma imagem positiva quanto aos esforços patrióticos, buscando apoio popular às causas nacionais.

Nos estudos de Velloso (1997), a elite intelectual detém o poder de direcionar o ideal nacional a partir da esfera artística, pois “Sentindo-se consciência privilegiada no ‘nacional’, [a elite intelectual] constantemente reivindicou para si o papel de guia, condutor e arauto” (VELLOSO, 1997, p. 57). Nessa posição, houve grande engajamento dos intelectuais quanto à reflexão sobre o passado brasileiro, sendo a partir dos anos 1930 que se produzem as chamadas “grandes interpretações” sobre o Brasil, como *Casa-grande & senzala*, de 1933, até *Raízes do Brasil*, de 1936, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de 1943.

Ao explicar esse processo de retorno ao passado, Velloso aponta que a política estado-novista de recuperar o passado deduz o deslocamento temporal e apropria-se da “essência” que está nesse passado, mas se dilui no presente:

[...] *o passado é vivo, o passado é presente*. Incursionar pelo passado significa trazer à tona as estruturas permanentes ao longo da mudança da história. *O que está em questão*, portanto, é a continuidade, é a tentativa de recuperar, reajustar e integrar a “essência” que se encontra no passado. Este se conjuga com o presente; são coexistentes e não podem ser vistos simplesmente como etapas sucessivas dentro de uma escala temporal linear (VELLOSO, 1982, p. 83, grifos nossos).

O discurso embutido nos projetos ideológico e estético de retomada crítica do passado foi marcado por essa “recuperação do objeto perdido” que se encontra de certa forma atrelada à noção de identidade e de senso coletivo. O que se buscava então era a brasilidade, a pretensa “alma do povo brasileiro”, a qual estaria representada política e institucionalmente no Estado Novo, como através da atuação das imagens míticas das figuras históricas, por exemplo.

O argumento que se tece aqui é que o resgate da Inconfidência Mineira é um projeto intensificado pelos debates sobre a nacionalidade brasileira a partir de 1930, mas que se desenvolvia desde a segunda metade do século XIX. A força da presença de Tiradentes no imaginário cultura e nacional fica demonstrada também pela promulgação da Lei n. 4.897 de dezembro de 1965, que decretou como dia solene e feriado cívico o dia do enforcamento de Tiradentes.

Já no período após 1930, a ascensão do mito patriótico personificado em Tiradentes foi uma estratégia de integração política ao se observar a forma como essa figura foi popularizada e construída em um contexto que o aproxima em diversos aspectos dos mitos cristãos. Os pilares da educação cívica nacional perpassaram esses fatores: a religiosidade, o patriotismo e a crença na redenção do passado. A Inconfidência Mineira foi então o motivo adequado para democratizar essa perspectiva integrativa, ainda que dentro das ambiguidades próprias do regime populista vigente no período e nas décadas seguintes.

Ainda no campo literário dessas décadas decisivas, arraigado à política em seu cerne, afirma Mônica Velloso que

caberia ao intelectual falar a linguagem desse inconsciente, composto de forças telúricas e emoções primitivas. A ideia é a de que o irracional tem muito mais força persuasiva do que a razão, porque é capaz de tocar o universo íntimo das camadas populares. Nele, o mito da nação e do herói encontrariam plena receptividade. Daí o fato de o regime incansavelmente recorrer aos dramas épicos, narrativas heroicas, lendas e crônicas (VELLOSO, 1997, p. 65).

Nesse lugar onírico em que o discurso racional e político da atuação na vida cívica toca somente de modo lateral, são a literatura e as artes que buscaram transformar os ensinamentos em símbolos, codificados sim, mas dotados de poder discursivo ao apresentarem em si uma espécie de manual patriótico.

Dentro dessa conjuntura sociocultural, outro momento relevante para refletir sobre o lugar de Cecília Meireles como uma poeta inserida nesse processo é a queda de Getúlio Vargas e o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945. Como escreve Lima, então “(...) as pesquisas estéticas e o universo temático se ampliam; acompanhando o processo dos novos tempos, os artistas apresentam-se preocupados com o destino dos homens, com o estar no mundo” (LIMA, 2020, p. 381).

A reflexão de Lima (2020) sobre a mudança quanto às temáticas pós-45 é aqui considerável porque dialoga com o projeto estético que já se alinhava com a produção de Cecília Meireles. Temas como o universal, a perplexidade diante da vida e da morte e a transcendência eram todos trabalhados pela poeta. Adequar temas universalizantes a eventos históricos locais de forma a cobrir temas nacionais com os afetos universais é um dos procedimentos utilizados pelo *status quo* para construir e sustentar tradições que dão identidade a um povo. No caso em tela, a figura de Tiradentes serviu como luva (HOBSBAWN, 1984).

O período histórico em que se insere o trabalho de Cecília Meireles é permeado por mudanças tanto no cenário político, quanto no cultural. Essas transformações foram sentidas em âmbito popular, uma vez que o significado de nação estava atrelado ao patriotismo e à redenção do passado. A poeta editou artigos para a revista *Travel In Brazil*¹⁰, voltada para o turismo no período Vargas e teve contato com a produção da elite intelectual da época. Esse fato não é suficiente para alinhar o pensamento de Cecília Meireles com as doutrinas varguistas, entretanto, apontam para um reconhecimento das temáticas vigentes na época dentre os meios culturais, e para aquele “paradoxo” mencionado por Antonio Candido em trecho supracitado.

O que se pretende assumir com essa colocação é que Cecília Meireles pode ter enxergado o fato histórico e seu impacto no Brasil, mas de modo diferente de seus contemporâneos intelectuais, a forma como aborda o *Romanceiro da Inconfidência* ultrapassou a sistemática estado-novista, ou mesmo populista, de que existe um manual histórico sobre como viver a vida cívica no país. De acordo com Velloso (1997, p. 65), a dialética visível no período do Estado Novo era a de agregar a história à vivência atual, entendendo que “Os vultos históricos estabelecem a trajetória do já vivido, experimentado e consagrado. Basta segui-los”.

Seria simplista afirmar que o *Romanceiro* dialoga somente com esse momento histórico, inserindo-se nesse fervor nacional de resgate da Inconfidência Mineira sem considerar a multiplicidade de temáticas evocadas na obra e em sua forma de romanceiro de raiz ibérica. O fato de ser plasmado na forma do romanceiro ibérico demonstra a significação abrangente do local discursivo que a poeta evocou. Essa questão é desenvolvida com mais aprofundamento teórico no campo da literatura na seção seguinte.

A diferença no tratamento da Inconfidência Mineira no aspecto literário pela poeta pode resumir-se no que Ítalo Calvino (1977, p. 78) conceituou como um

jogo combinatório que obedece às possibilidades intrínsecas ao seu próprio material, independentemente da personalidade do autor; mas é um jogo que num certo momento se acha investido de uma significação inesperada, de uma significação sem correspondente no nível linguístico em que nos encontramos, mas que brota de um outro nível e coloca em jogo no autor, neste outro nível, uma coisa que lhe é cara, ou que é cara à sociedade à qual ele pertence.

Algumas ressalvas devem ser feitas nessas reflexões, uma vez que não é possível dizer com convicção que um elemento histórico de fato agiu como um motor para engrenar uma ou várias intenções por parte de Cecília Meireles. Entretanto, é condizente perceber que houve uma confluência de interesses da elite intelectual pós-30, envolvida por questões nacionalistas

¹⁰ A revista circulou entre 1941-1942, teve um total de nove números publicados e era coordenada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas.

e ideológicas preocupadas com a memória coletiva, e a afirmação de uma certa identidade nacional que participava do amplo processo de construção dessa autonomia no plano econômico, político e social. Ainda que a poeta não tenha se dirigido diretamente a esta ou aquela entidade social ou tecido de modo explícito alguma crítica política no período, a obra expressa sob várias formas uma discursividade lírica que remete ao passado nacional e ao passado ibérico, resgatado numa forma literária específica. Dito de outro modo: se há teor social e histórico no *Romanceiro da Inconfidência*, há também um cuidadoso tratamento formal e estético, que nos remete à genealogia do gênero romanceiro.

Os temas da memória coletiva e da construção de uma identidade nacional-popular foram organizados dentro da forma de um romanceiro, gênero ibérico que em sua formatação inicial se dirige a esses aspectos da vida social. Por conta disso, a seção seguinte discute teoricamente os primeiros indícios do gênero na Península Ibérica e as possíveis significações quanto à escolha do gênero em *Romanceiro da Inconfidência*.

2.2 O GÊNERO ROMANCEIRO: UMA PEQUENA FOLHA DE UM GALHO LITERÁRIO

Apesar dos conflitos teóricos quanto à formação do gênero na Europa, o traço comum aqui discutido é que o romanceiro se dedicou, em substancial medida, a tratar de temas nacionalistas, tomando para si um referencial histórico que foi oralmente transmitido de geração a geração, além de apontar para elementos dos poemas épicos medievais e dos cantos populares.

É necessário revisitar o momento de discussão teórica sobre a origem do romanceiro e, nesse processo, torna-se perceptível o entrave entre Portugal e Espanha quanto ao nascimento do gênero. Ambos os países tomaram para si o papel de documentar o aparecimento dessa forma textual de modo que representasse a soberania desse ou daquele país. Contudo, a preocupação de Portugal com o gênero só se apresenta por meio de Almeida Garrett (1799-1854), uma vez que a Espanha dispunha de mais materiais sobre o romanceiro, e, mais tarde, Menéndez Pidal (1869-1968) se torna um expoente nesse resgate espanhol.

Nos estudos de Boto (2018) sobre as origens nacionalistas do romanceiro de raiz ibérica, a diferença crucial entre o tratamento do gênero nos dois países reside no fato de que, na Espanha, desde o século XVI, houve a construção de acervos impressos que objetivavam guardar e editar as produções literárias de maneira mais ostensiva, fato que não se repetiu na nação portuguesa. Por conta disso, o trabalho de resgate do romanceiro realizado por Garrett tornou-se mais complicado, posto que o material disponível era escasso, fragmentário ou mesmo, em alguns casos, inexistente.

Em seus estudos sobre os paratextos em romances, romanceiros e poesia épica no século XIX, Nunes (2020) examina a convergência de termos para representar tanto a balada ibérica quanto o romanceiro, ao se atentar para o “romance” entendido, inicialmente, como “uma narrativa longa em verso com representação idealizante da moral cortês e ênfase na aventura e no maravilhoso” (NUNES, 2020, p. 85). Entretanto, esses relatos longos em versos se aproximam mais da balada ibérica do que do romanceiro em, digamos, essência.

Por descrição, o romanceiro pode ser definido como “Um gênero narrativo em verso, com traços líricos mais ou menos marcados. Em sua formação influíram a poesia épica trovadoresca e a poesia lírica, em um contexto de produção e consumo artísticos populares, enlaçado com tradições da literatura popular europeia” (DI STEFANO, 2009, p. 7)¹¹. A descrição de Di Stefano coincide com o que pode ser apontado como o elemento principal do romanceiro: seu traço popular.

Em sua formatação original, o gênero era organizado por versos de oito sílabas, com rimas assonantes em versos pares e sem divisão estrófica ou limite quanto ao número de versos (DI STEFANO, 2009). Porém, essa forma se modificou durante a transformação e incorporação do gênero em contato com outros elementos, como o cancionero popular, a balada ibérica e os romances de cavalaria trovadorescos.

De modo mais didático, para compreender os elementos recorrentes nas construções do gênero romanceiro de raiz ibérica, considere-se fragmentos do poema *A Elysa*, do *Romanceiro I* (1843) de Garrett, e um fragmento do *Cenário*, do *Romanceiro da Inconfidência*, de Meireles. É relevante destacar que ambos os autores se posicionam em lugares distintos quanto ao lócus de enunciação. O primeiro escreveu sobre o país colonizador, Portugal, no qual as guerras foram elementares para que uma noção de identidade nacional fosse estabelecida; a última escreveu sobre um território colonizado e, notadamente, sobre um evento que procurava a ruptura com o domínio colonial português.

Contudo, é importante considerar também a posição de Portugal na Europa, visto que, apesar de ser considerado um país colonizador frente aos países latino-americanos e africanos, ainda se prostrava à margem com relação aos demais Estados nacionais europeus. Nesse sentido, o ímpeto de delimitar sua identidade nacional, marcada por elementos estritamente locais, ressalta um apelo ao reconhecimento de sua nação como uma potência imperial e insubmissa. O gênero romanceiro, aqui utilizado como uma ferramenta para Portugal

¹¹ Original: “Un género narrativo en verso, con rasgos líricos más o menos marcados. En su formación influyeron la poesía épica juglaresca y la poesía lírica, en un contexto de producción y consumo artísticos de la mayoría, enlazado con tradiciones de la literatura popular europea.” (tradução nossa)

reivindicar seu lugar junto aos cânones, já indicia a premência em demonstrar essa face de “nação” ao mundo por meio de seus romances.

A retomada do gênero romanceiro por Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência* faz mais do que apenas aludir à forma. É a partir dessa repetição que um novo conteúdo também é gerado, afinal, para a Literatura Comparada,

a repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muitos menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor (CARVALHAL, 2006, p. 54-55).

Observe-se que a palavra “romanceiro” tem um destaque maior por ser retomado – e repetido – no próprio nome da obra de Cecília. Isso pressupõe um olhar direto, marcado pelo outro lado – que é Portugal, o berço do romanceiro e o princípio das relações coloniais com o Brasil. Ao colocar lado-a-lado ambas as obras, de Cecília e de Garrett, há algo que ultrapassa a mera correlação: há algo de discurso, de projeto de dizer. E para desvendar esse discurso é preciso entender como o gênero se formulou no país ibérico e se reformulou no país latino-americano, além das características que o compõem.

Durante o período romântico, o interesse de Garrett pelos romanceiros ultrapassou a simples compilação de um gênero esquecido, uma vez que o estudioso buscou, também, completar e reescrever diversas versões do mesmo romance, de modo a chegar a uma unicidade quanto aos temas e à forma de cada um.

O *Romanceiro I* de Garrett (1875) se divide em cinco volumes que abarcam desde a Renascença até a compilação de outros romances que carregam o teor épico ou lírico e se aproximam em alguma medida do gênero que buscava resgatar. No presente trabalho, o olhar direciona-se para o volume I do *Romanceiro*, constituído pelos “Romances da Renascença”. Nesse volume, além das notas introdutórias extensas, são selecionados para a compilação oito romances que tratavam de recuperar os ideais da cavalaria ainda presentes nos moldes renascentistas. Por conta desse processo, os poemas possuem um fio narrativo que discorre sobre donzelas, heróis cavaleirescos e as grandes lutas para o engrandecimento da pátria de Almeida Garrett.

Há um conflito quanto ao número de poemas selecionados. Na versão disponibilizada pelo Projeto Gutenberg, aqui utilizada, são oito romances e os outros se dividem nos demais volumes. Contudo, na versão do site de Almeida Garrett, estão inclusos dezoito romances que não se dividem entre os volumes I e II. Nas notas introdutórias de cada edição do *Romanceiro*

I, Garrett [(1843) 1875] reflete sobre o lugar de Portugal frente aos cânones gregos e europeus e geral, postulando que

[...] a poesia romantica, a poesia primitiva, a nossa propria, que não herdámos de Gregos nem Romanos nem imitámos de ninguém, mas que nós modernos creámos, a abandonada poesia nacional das nações vivas resuscitou bella e remoçada, com suas antigas galas porêm melhor talhadas, com suas feições primeiras porêm mais compostas. [...] Não ficou menos natural nem menos nacional, porêm muito mais amavel e incantadora a nossa poesia primitiva assim resuscitada agora¹² (GARRETT, 1875, on-line).

A poesia “ressuscitada” pelos estudos de Garrett relaciona-se ao caráter nacionalista do romanceiro, pois o escritor considera que é a partir dessa produção que o distanciamento com os Gregos e os Romanos é criado, de modo a exercer, na literatura portuguesa, a função de identidade cultural. Reconstruir a memória coletiva, popular, é, nesse sentido, apropriar-se da própria identidade, afirmar-se perante os modelos clássicos e perante as demais nações literárias europeias.

Outro elemento a ser considerado nesse processo de identificação nacional com a memória coletiva recuperada por meio dos romanceiros é o pressuposto realizado pelo autor de que essa compilação “(...) é a historia de todos os povos, e por consequencia de todas as literaturas” (GARRETT, 1875, on-line). Nesse sentido, ocorre aqui uma generalização por parte do autor sobre a sua obra dizer não só sobre Portugal, mas também sobre o mundo. No conflito teórico iminente entre o Espanha e Portugal, Garrett se preocupa em ditar sua obra como um parâmetro para entender a história europeia da literatura e a própria história do romanceiro enquanto gênero. O período romântico, impulsionado em Portugal pela figura de Almeida Garrett, em que se inscreve o trabalho de resgate do romanceiro, é relevante para considerar o cruzamento de temáticas que também impactaram o romantismo e, o modernismo brasileiros, posteriormente.

O Romantismo, enquanto movimento literário, ocorre quando a percepção de nacionalidade e de identidade precisa ser realçada, de forma que os aspectos literários se voltam para as raízes locais. No Brasil, por exemplo, durante o período romântico obras como *O Guarani*, de José de Alencar, foram responsáveis por pensar o dado local, apesar das problemáticas do olhar ainda marcado pela lupa do colonizador e pelos modelos europeus. Contudo, na fase do modernismo, essa perspectiva de olhar a brasilidade passa a ser retomada,

¹² A linguagem nesse trecho e nos seguintes foi mantida exatamente como Almeida Garrett a empregou, de modo a não atualizar para o português brasileiro moderno a escrita e as intenções do autor. Portanto, não é utilizado o “sic” para demarcar essa escolha de manter o texto original.

mas com olhos que enxergam o lugar do Brasil a partir de si mesmo, sem influência externa sinalizada.¹³

Há aqui um paradoxo que se traduz no que a obra *Romanceiro da Inconfidência* pode representar no sentido de, em um período marcado pela ressignificação, ou seja, pela lupa crítica que revisita o passado e realoca seu sentido no presente, resgatar uma forma de tradição ibérica, organizada pela literatura do colonizador. Esse fator é capaz de deslocar em alguma medida a percepção construída em torno da obra de Cecília Meireles enquanto esforço de resgate do que se poderia chamar de “história local”, apontando para relações mais complexas entre as literaturas do colonizador e do colonizado, uma vez que a forma literária escolhida, oriunda da tradição ibérica, foi reconstituída, isto é, preenchida e alinhavada de outro modo, para outra função, precisamente aquela que se opõe ao domínio local e que busca substituí-la pela autonomia nacional.

Ocorre a partir desse fato de retorno à forma portuguesa o que é entendido pela Literatura Comparada como “influência”. E como todo olhar, é marcado pelo viés de quem o retoma. Cecília, inserida no período modernista brasileiro, trabalha com um momento histórico de Portugal, o Romantismo, que preza o dado local e esse fator é determinante para compreender o fio ideológico que envolve essa escolha, uma vez que

Cada influência ideológica (e, daí, literária) é um fato social historicamente condicionado e determinado pelo desenvolvimento interno da literatura nacional em questão. As precondições para a adoção são a necessidade de importação ideológica e a existência de tendências mais ou menos paralelas na sociedade e na literatura adotada (ZHIRMUNSKY, 1994, p. 207).

O que sinaliza a análise de Zhirmunsky é o motor ideológico e literário que adota para si uma tendência comum às duas sociedades, no caso estudado, portuguesa e brasileira, e que se equipara às necessidades sociais de cada obra. Compreender a influência que a literatura portuguesa exerce na literatura brasileira é mais do que apontar este ou aquele fator de existência, pois pressupõe um esforço dialético para entender a forma de ambos os textos como codependentes, ainda que marcada por seus entraves históricos.

Ainda na alçada de discussão teórica sobre o romanceiro, Garrett trata com brevidade sobre o caráter popular intrínseco ao gênero, pois para ele “nenhuma coisa póde ser nacional se

¹³ Imaginar que a literatura possa tão somente tratar do dado local é problemático, visto que há um universo de confluências a que estão submetidas as obras literárias. Contudo, parte-se aqui da premissa de que o modernismo brasileiro procurou alavancar a visão de que a literatura brasileira deveria sobrepor-se à influência externa.

não é popular” (GARRETT, 1875, on-line). É a partir desse ponto que se pode refletir sobre a escolha de gênero realizada pelo autor e pela poeta Cecília Meireles. É indispensável considerar que ao escolher um gênero que ressalta as vozes populares e uma noção de identidade nacional, há intenções de fazer da forma não só ferramenta, mas também um discurso em si mesmo que por si só fosse significativo e que buscasse absorver o dizer popular como via de acrescentar outros sentidos à Conjuração Mineira.

Assim, pode-se refletir sobre a influência que o gênero romanceiro em sua raiz ibérica produz em Cecília Meireles no que se reporta ao que Zhirmunsky (1994) considera primordial: a transformação social do modelo adotado. Nesse sentido, a retomada do gênero não é passiva, pois a poeta não busca apenas um simulacro da literatura portuguesa e, sim, pautada nos reclames sociais e literários que permeiam a criação do *Romanceiro da Inconfidência*.

Segundo Candido, “só através do estudo formal é possível apreender convenientemente os aspectos sociais” de uma obra (2006, p. 10). Nesse sentido, ao recorrer à forma do romanceiro a poeta procura fazer com que ela deixe de ser somente uma forma veiculada a um conteúdo para tornar-se conteúdo significativo de apreensão dos aspectos sociais, sendo deles uma fonte discursiva porque ampara uma visão de mundo que sinaliza para o popular enquanto tema e premissa inicial. O que é permitido tratar dentro do gênero romanceiro está, de certa forma, idealizado no que isso significa em termos de identidade nacional, ao passo em que população e nação tornam-se praticamente sinônimos no interior dessa afirmação.

A análise do aspecto de retomada histórica do gênero já transparece na literatura portuguesa antes de Cecília Meireles. No primeiro tomo de *Romanceiro I* existe a presença de figuras que estiveram no imaginário português, bem como o engrandecimento das terras do país. Em *A Elysa*, romance introdutório do *Romanceiro I*, há a exaltação de Campolide, em Portugal:

Campo da lide é este; aqui lidaram,
Elysa, os nossos quando os nossos eram
Lidadores por glória,—aqui prostraram
Suberbas castelhanas, e—*venceram*;
Que pelo rei e patria combatendo
Nunca foram vencidos Portuguezes.
—Este terreno é sancto: inda estás vendo

Alli aquelles restos mal poupados
Do tempo esquecedor,
Dos homens deslembados;
Nobres reliquias são d’altas muralhas
Forradas ja de lucidos arnezes,
De tresdobradas malhas.

Talvez fluctuava alli n'aquelle canto,
 Suberbo e vencedor
 Das Quinas o pendão victorioso;
 E junctos ao redor
D'esse paladio augusto e sacrosancto,
 Invencivel trincheira lhe faziam
 Toda a flor dos mais nobres e esforçados;
Que á voz da patria (voz que nunca ouviam
Sem sentir redobrados
Do nobre coração os movimentos)
Heroes são todos, facil a victoria,
Faceis as palmas que lh'infeixa a glória.
 [...]
 (GARRETT, 1875, on-line, grifos nossos).

O romanceiro é, em sua forma tradicional, composto por versos octossílabos e com rimas assonantes, modelo mantido por Garrett. Nesse fragmento, a região de Campolide, local de inúmeras batalhas lideradas por D. João I (1357-1433), adquire um caráter místico, com o substantivo “terreno” é qualificado como “sancto”, por exemplo. Além disso, quem combateu nessas terras portuguesas não perdeu as lutas. Lutar pelo rei e pela pátria são dois dados que apontam para o patriotismo, e que concedem verniz épico ao processo histórico de constituição de uma determinada nação.

No segundo verso da primeira estrofe uma figura feminina é chamada por um vocativo, como testemunha da grandeza do portento imaginado. No último verso da mesma estrofe quando o eu lírico¹⁴ afirma “inda estás vendo”, posiciona o interlocutor de modo que ele se sinta convidado a se revestir da máscara dela e passe a tomar o seu lugar e, então, sendo lhe facultado se presentificar na cena imaginada e ver por meio dela a grandeza do acontecido em Campolide. A palavra “lide” deriva do latim *litigium*, isto é, litígio, disputa. Nesse contexto, os guerreiros que pisaram nesse terreno “aqui lidaram”, combateram os inimigos com coragem e fizeram os inimigos – neste caso, os castelhanos – se prostrarem diante de Portugal.

Há nesse processo de rememoração da guerra uma oscilação entre o individual e o coletivo. O eu lírico reporta-se no início à Elysa, contudo, a ideia de ser “português” está atrelada ao orgulho patriótico em torno da vitória. Ao evocar Elysa, pode também evocar o leitor, porque direciona a vitória ao “presente” do terreno santo.

O uso de verbos no pretérito como “lidaram”, “eram”, “prostaram” e “venceram” remetem à conclusão de um evento histórico, demarcando o local do vencedor, Portugal, e do

¹⁴ De forma didática o eu lírico ou sujeito lírico pode ser considerado uma entidade que nasce pelo e no poema. Nos termos de Combé (2010, p. 128): Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. [...] Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe.

derrotado, Espanha. Contudo, há uma ruptura breve no sentido ao utilizar os verbos “combatendo” e “vendo”, isto é, o uso de verbos no gerúndio faz o combate ser uma ação contínua, apesar de Campolide ter se tornado um campo de batalha no qual diversos eventos históricos tiveram palco. O uso do gerúndio plasma uma ênfase nas ações recorrentes, que não ficaram perdidas no passado, mas continuam ecoando no presente, como se pudéssemos presenciar e tocar nessas ações. Aquele que vê, ou seja, o interlocutor, é chamado a observar os fatos aqui e agora em seu desenvolvimento. As lutas foram vencidas, mas prosseguem e se fortalecem na história portuguesa.

Há uma referência mais pontual à prostração dos castelhanos frente ao campo de batalha. “Suberba” é uma forma antiga do termo “soberbo”, derivada do latim *superbia*, substantivo que se refere à arrogância. Portugal é, mais uma vez, exaltada enquanto as “soberbas castelhanas” foram vencidas no campo sagrado da lide. Os conflitos entre Portugal e Espanha são remontados no romance por meio de um fundo narrativo no qual o eu lírico ressalta as grandezas da terra. O uso desse recurso aponta para um resquício dos poemas épicos com temas cavaleirescos em retomar feitos heroicos e batalhas significativas do imaginário popular.

A vitória é tida como “fácil” e os guerreiros reúnem-se em torno do “paládio augusto e santo”, isto é, o objeto sagrado que defende Campolide, comemorando a vitória e sentindo um aumento de energia de combate, pois “a voz pátria” os chama. O fragmento aponta para o senso de coletividade dos guerreiros que lutam nesse terro sacro, unindo os aspectos patrióticos aos religiosos.

Reside aqui uma inscrição importante do poema português que é a ênfase no lado vitorioso de Portugal. Em parte alguma é ressaltado o lugar do país em comparação com a Europa rodeada de outros Estados-nação poderosos. O conflito entre Portugal e Espanha era significativo no contexto local de formulação do poema, porque dialogava com um problema tanto cultural quanto ideológico. Assim como posicionar Portugal como berço do romanceiro é uma forma de estratificar o poder nacional, também o é colocar a nação como vitoriosa e suas terras como símbolo de poder. Para Portugal, a terra é significativa porque denota poder do combatente e subjugação do inimigo.

Entretanto o ufanismo de Garrett se modifica em *Romanceiro da Inconfidência*, nele a perspectiva do espaço cenário e ambiente dos sucessos de Vila Rica passa a ser sentida com nostalgia e tom elegíaco plasmados em versos de redondilha maior e menor, além de decassílabos nas partes intituladas “Cenários”, que são recorrentes em peças teatrais:

[...]

tudo me fala e entende do tesouro
arrancado a estas Minas enganosas,
com *sangue sobre a espada, a cruz e o louro*.

Tudo me fala e entendo: escuto as rosas
e os girassóis destes jardins, que um dia
foram terras e areias dolorosas,

[...]

Escuto os alicerces que o passado
tingiu de incêndio: a voz dessas ruínas
de muros de ouro em fogo evaporado.

Altas capelas *cantam-me divinas*
fábulas. Torres, santos e cruzeiros
apontam-me altitudes e neblinas.

Ó pontes sobre os córregos! ó vasta
desolação de ermas, estéreis serras
que o sol freqüenta e a ventania gasta!

[...]

Armado pó que finge eternidade,
lavra imagens de santos e profetas
cuja voz silenciosa nos persuade
[...] (MEIRELES, 1972, p. 408, *grifos nossos*).

Nesse cenário, a natureza (rosas, girassóis dos jardins) é metaforizada em processo de antropomorfização e ganha vida na conversa com o sujeito lírico que os escuta e expressam nos romances da primeira parte a solidão das ruínas dos locais que serviram de casa ou tiveram alguma relação com os episódios da Inconfidência Mineira. Diferente do trecho de Garrett sobre o Campolide, centro de batalhas históricas e grandiosas entre portugueses e castelhanos e que trouxe glória para a nação de Portugal, o eu lírico, em Meireles, rememora o local em tom melancólico, uma vez que ressoam as vozes silenciadas nessas ruínas.

Se por um lado *A Elysa* retoma o Campolide como uma medalha de honra da vitória portuguesa, por outro, o *Cenário* introdutório do *Romanceiro da Inconfidência* trata do oposto: uma cidade em ruínas por conta de uma série de eventos desafortunados que desembocaram na morte de Tiradentes. A paisagem, em Meireles, é marcada por um tom elegíaco que carpe os

tesouros larapiados pela ação de arrancar o ouro para levá-lo a matriz, as famosas derramas¹⁵ que tornaram “estéril” a região.

O eu lírico escuta e é essa ação que movimenta todo o processo de recordação. Ao passear pelos locais que fizeram parte da Inconfidência, a paisagem “fala” e denuncia o que aconteceu. Três imagens são construídas: o sangue sobre a espada, a cruz e o louro, símbolos que remetem à batalha, à religiosidade e ao imperador vitorioso. Esse sangue trata também do que foi arrancado como “tesouro” de Minas, restando apenas ecos.

A série de imagens erigida pelo poema ocorre quando o eu lírico “escuta as rosas e os girassóis” do que um dia fora um jardim e no momento da enunciação são apenas areias dolorosas. Há nesses versos a construção de um distanciamento entre o momento presente da enunciação e o pretérito do enunciado no momento da ação passada, seja a exploração do ouro ou o fim da Conjuração.

Esse distanciamento é reforçado nos versos seguintes, em que é possível captar um fio condutor de imagens que retrocede para o passado e denota as marcas de um incêndio, ou seja, um evento desastroso ocorrido naquele local. As ruínas recebem *vozes*, por meio da prosopopeia, que contam e recontam a história da tragédia ao eu lírico que, atento, liga-se a essas imagens e sensações.

As rimas “passado” e “evaporado” reforçam as marcas deixadas pelo evento, nos quais somente resquícios emergiram nas *inscrições físicas* das ruínas. É significativo o distanciamento produzido pelo eu lírico. O “passado”, marcado por “ruínas de muros de ouro em fogo” se reacende aos ouvidos da voz lírica que revive e se redireciona para o momento imbricado no fundo narrativo.

É nesse cenário em que as vozes, mutiladas pelo tempo e pelo silenciamento, erguem-se novamente: “altas capelas, *cantam-me* divinas/fábulas”. As histórias são evocadas dentro de um tom místico e sagrado e, ainda, as vítimas da Inconfidência são enaltecidas como imagens de santos e profetas, retomando um campo semântico pertencente aos preceitos cristãos.

O tema do silenciamento é importante na medida em que agrega uma imagem recorrente nos versos do Romanceiro: o silêncio dos sujeitos da inconfidência e a vocalização de elementos tanto do mundo natural quando do mundo construído. O que não pôde ser dito pelas figuras que participaram – ainda que vítimas – do movimento é aqui murmurado pelas ruínas, restos do acontecido.

¹⁵ Sobre as derramas, ver em: Gaspar, Tarcísio de Souza. Derrama, boatos e historiografia: o problema da revolta popular na Inconfidência Mineira. **Topoi** (Rio de Janeiro) [online]. 2010, v. 11, n. 21. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X011021004>>.

A paisagem, que no mundo empírico pertence aos elementos inanimados, ou seja, não dotados de vida racional, dentro do universo lírico tornam-se cantores e vozes ativas da história. As torres, as estátuas de santos e os cruzeiros servem de bússola para que o eu lírico observe a altura e a neblina, sinais de distanciamento e obscurecimento do evento. Por fim, o eu lírico direciona-se para as pontes e para a paisagem natural, como quem apela e demonstra indignação pelo silêncio que ronda a todos e tudo.

Ao se considerar os traços dos poemas de trovas medievais, ancorados em temas cavaleirescos, ainda é possível encontrar traços desse tipo descritivo em *Romanceiro da Inconfidência*, uma vez que a aparição de Tiradentes – o Alferes – é assim descrita no *Romance XXVII ou do animoso alferes*:

Pelo Monte Claro,
pela selva agreste
que março, de roxo,
místico enflorêsce,
cavalga, cavalga
o animoso Alferes.

Não há planta obscura
que por ali medre
de que desconheça
virtude que encerre,
- ele, o curandeiro
de chagas e febres,
o hábil Tiradentes,
o animoso Alferes.

[...]
Adeuses e adeuses...
Talvez não regresse.
(Mas que voz estranha
para a frente o impele?)
Cavalga nas nuvens.
Por outros padece.
Agarra-se ao vento...
Nos ares se perde..
(E um negro demônio
seus passos conhece:
fareja-lhe o sonho
e em sobra persegue
o audaz, o valente
o animoso Alferes.)

[...]
(MEIRELES, 1972, p. 454-456).

Como Tiradentes hoje ocupa lugar de destaque no imaginário cultural brasileiro, as imagens que evoluem com a sua aparição movem com intensidade os afetos dos brasileiros de

modo a falar daquilo que é caro a brasilidade. A força dos versos faz com que o surgimento de Tiradentes seja, antes de tudo, um evento de caráter quase sobrenatural. Ao cavalgar pelo marçó, qualificado por “místico”, é farejado por um negro demônio, que prenuncia o destino tirânico que o aguarda. O demônio, elemento das crenças cristãs, pode ser visualizado aqui como uma figura de mau agouro. O substantivo “Alferes”, do árabe *al-faris*, que significa “cavaleiro” (ALFERES, 2021, on-line), pertencente à pessoa de Tiradentes, é evocado a partir de três principais adjetivos que o elevam a uma condição heroica: audaz, valente e animoso. Essas qualidades transformam-no em uma figura de liderança, que pode ser entendida pelos estudos clássicos como “superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural. [...] Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza” (FRYE, 1957, p. 40). O poder que reside em Tiradentes é configurado a partir de sua habilidade de resolver problemas, motivar pessoas e liderá-las frente a uma revolução.

A figura do cavaleiro, Alferes, remonta uma tradição medieval de se aventurar pelo mundo, realizando grandes feitos e, nesse sentido, Tiradentes é descrito como um cavaleiro que surge em um ambiente místico e marcado pela “selva agreste” de Minas Gerais.

Essa estrutura narrativa, inserida nos romances, retoma um ideal de moral que pertence às grandes figuras que representam uma nação, lutam por ela e a identificam a nível global. Nesse sentido, é possível considerar que o uso de figuras como Tiradentes reforçam a ideia de que essas personagens agem como forças motrizes dentro do fundo narrativo do romance para evocar um exemplar de patriotismo e coragem. O cavaleiro tem a missão de realizar algum feito marcante e pode-se considerar a libertação das Minas Gerais como um desses feitos, em que o poder de atuação de Tiradentes – enquanto uma figura de liderança – é exemplar para que se concretizem os desejos daqueles que o acompanham.

O que Tiradentes é capaz de representar nesse poema, dadas as suas características de herói-líder, é o contraponto à história já em ruínas, ou seja, marcada pela tragédia. Ao retomar esse evento, o sujeito lírico apresenta Tiradentes como uma figura capaz de agir sobre o meio a partir de seu grande ânimo em enfrentar o “demônio”, que materializa a tragédia anunciada. Nesse sentido, é cabível considerar o alferes como uma representação da esperança que, ainda que mutilada pelos eventos inevitáveis, consegue sobressair-se com a coragem de cavaleiro.

Um distanciamento possível entre o Tiradentes de Cecília Meireles e o cavaleiro na tradição literária europeia é que o alferes conhece a farmacologia e os mistérios das ervas (é o “curandeiro de chagas e de febres”). Essa condição é importante por sua ligação com o popular. O conhecimento das ervas é algo herdado tanto da cultura indígena quanto da cultura africana

e a difusão desses saberes deu-se em grande parte pelos ensinamentos do cotidiano repassados entre a população brasileira. Tiradentes não está apenas na condição de cavaleiro guerreiro, pois é também um curador que trata o povo.

Nos versos finais do trecho selecionado, Tiradentes se despede e talvez não volte. O eu lírico questiona: “Mas que voz estranha / para a frente o impele?” Diversas leituras são possíveis, tais que um caso de destino, uma aspiração nobre, um desejo de libertação. Importa refletir sobre os versos seguintes em que a imagem de Tiradentes se amplia, em que ele “cavalga nas nuvens” e “nos ares se perde”. A representação do alferes em Cecília Meireles mostra-se complexa por abarcar tanto os ideais europeus de cavalaria, quanto os elementos populares da nação brasileira e ainda resgatar a ideia de um sonhador perdido nas nuvens.¹⁶

Tiradentes, seja no aspecto literário, seja na narrativa política republicana, tornou-se um símbolo da nação e, ainda que sua imagem sofra alterações de acordo com as intenções de cada época, é imperativo reconhecer seu poder persuasivo e múltiplo uma vez que “Símbolos são sempre polissêmicos, e apenas quando eles se transformam em uma rede cristalina de conexões mútuas, criam aquele ‘mundo poético’ que marca a individualidade de cada artista”¹⁷ (LOTMAN, 2001, p. 87). Assim, o Tiradentes de Cecília é diferente dos outros por conta das diversas facetas que apresenta e que se relacionam em grande parte com o mundo poético de sua própria criadora.

Os romances de Garrett e de Meireles são construídos a partir de uma tradição literária oral que, mais tarde, com os estudos da literatura popular, adotou a escrita formal como modo de conservar histórias que se reportam ao imaginário social e literário de um povo. Por esse ângulo, a lógica mais usual é ligar a formação do romanceiro com o seu caráter de oralidade, afinal, “Um romanceiro nasce para ser cantado ou recitado”¹⁸ (DI STEFANO, 2009, p. 23).

Entretanto, somente a oralidade não é o suficiente para determinar um romanceiro, pois

[...] a oralidade não foi nem será nunca aquilo que torna específica a chamada literatura oral, pois [...] toda literatura foi ou poderá ser oralizada; o que a torna singular, nos nossos dias, é o seu caráter memorial. A literatura tradicional caracteriza-se pelo lugar onde a mensagem artística é fixada e esse lugar é a memória, arquivo onde a Humanidade transporta este saber e que ocasionalmente é registrado noutros suportes (FERRÉ, 2011, p. 436).

¹⁶ As aproximações entre Dom Quixote e Tiradentes já foram examinadas por Lira (2019), citada na primeira seção de nossa pesquisa.

¹⁷ Original: “Symbols are always polysemic, and only when they form themselves into the crystal grid of mutual connections do they create that ‘poetic world’ which marks the individuality of each artist. (Tradução nossa).

¹⁸ Original: “un romancero nace para ser cantado o recitado” (Tradução nossa).

As cantigas populares materializam conjuntos de saberes e fragmentos da história que muitas vezes se ressignificam ou se distanciam do discurso oficial. A oralidade é nesse sentido ferramenta para a reapropriação de uma memória coletiva que reside no âmago de uma nação. Zumthor (2010) afirma que uma das forças constitutivas da poesia oral é que existe uma identificação coletiva da necessidade de preservar o grupo social. Então, falar do caráter memorial do romanceiro e sua relação com a oralidade é destacar o propósito de que as rimas e a construção rítmica fortalecem a memória coletiva que transcende o eu lírico individualizado.

Nas análises realizadas a partir de fragmentos, evidencia-se o caráter de enaltecimento da nação, seja por reviver a sua história, a partir de um episódio significativo no imaginário social – como é o caso de *Romanceiro da Inconfidência* –, seja por reformular um gênero popular de modo a reconstituir esses romances e reestabelecer um ideal de nação, a partir dos fundos narrativos elaborados em cada produção, como no *Romanceiro I* de Garrett.

Contudo, é imperativo reconhecer o caráter único de cada obra analisada, pois “o poeta não apenas deflecta, ou refrata, a experiência, ou mesmo a contradiz. Ele capaz de suplantar ou substituir tanto a vida quanto as obras de arte anteriores - pelo bem do leitor e do seu próprio. O poema é o resultado de um processo de suplantação da experiência (GUILLÉN, 1994, p. 161). Apesar das aproximações e distanciamentos realizados a partir da experiência comparativa entre ambas as obras, há de se reconhecer que, em cada caso, o poeta suplanta a experiência, oferecendo uma nova perspectiva para o texto literário.

No caso de Cecília, há uma retomada de forma e temas, mas o que predomina é um olhar diferenciado, que doa ao leitor uma nova ótica para as ruínas de Ouro Preto, bem como para a figura enigmática e mística de Tiradentes. Em Garrett, a experiência oferecida é a de enaltecimento da nação a partir de uma outra via aquém da história: a poética.

Nesse aspecto, não é possível entender a comparação entre os dois textos como mera repetição, conforme supracitado. Perceba-se o caráter individual que cerceia cada contexto histórico e que, apesar de se orientarem pela mesma forma, o fazem a partir de um outro lócus. Em Cecília e Garrett, evidencia-se que a forma do romanceiro é mais do que forma, é um discurso cuidadosamente imbricado ao popular, marcada pelas vozes virtuais de seus respectivos países e por interesses ideológicos e literários.

As vozes levantadas no *Romanceiro da Inconfidência* são vozes subalternizadas e apagadas anteriormente em outras representações da Conjuração Mineira, enquanto as vozes alçadas em *Romanceiro I* buscam somente reforçar um ideal já construído em Portugal enquanto país colonizador, com tendência a afirmar-se em relação aos grandes Estados nacionais e às potências europeias.

Na subseção seguinte, o discurso lírico é aprofundado de modo a evidenciar as vozes líricas e sua forma de atuação no *Romanceiro da Inconfidência*.

2.3 O DISCURSO LÍRICO EM CECÍLIA

O mundo desencanta-se com o Tempo.¹⁹ É assim que Jean Cohen (1987) define a necessidade da linguagem poética. É justamente pela necessidade de *sentir* o mundo, mais do que *descrevê-lo*, que o criar, ou seja, a poesia, surge como forma de sensibilizar-se diante da vida. O universo lírico é, nesse sentido, um eterno desintegrar-se e reintegrar-se a partir da experiência subjetiva.

O discurso lírico opõe-se, em um primeiro momento, ao social. A voz do eu lírico é, antes de tudo, solitária. A objetividade científica e o rigor do método se desfazem frente à magnitude do poema em si. Não há como determinar que o poema trate apenas do individual, visto que é no mergulho interior e na própria solidão que os motivos líricos se universalizam (ADORNO, 2003). O poema, por esse mesmo motivo, direciona-se para um tempo que não é marcado por episódios temporais, mas, sim, pela recordação.

Staiger (1997) afirmou que, dentro do poema lírico, a recordação é constante por intermédio da experiência do *um-no-outro*, em que objeto e sujeito não sofrem pela ação do distanciamento. Enquanto o poema épico traz aos olhos o evento, o lírico recorda sensações e imagens. E esse “recordar” é mais imediato do que qualquer outra coisa, pois a experiência lírica realiza-se somente no ato da leitura, na combustão das sensações e pensamentos que se encadeiam a partir das imagens geradas no ritmo instaurado no poema.

“Recordar”, do latim *recordor*, contém, em si, o substantivo *cor*, isto é, alma, mente e coração (WORDSENSE, 2021, on-line). Recordar é, então, trazer para a mente consciente aquilo que pertence aos assuntos da alma. A recordação é marcada por uma certa nostalgia do paraíso. O poeta lírico, ao recordar dentro do poema, evoca um complexo de imagens e um sentimento contemplado (CROCE, 1997). Os dois fatores não se separam, pois, a realização do todo lírico não pode ser dividida. É uma unidade concisa e coerente dentro da sua própria formulação.

A respeito dessas constatações, observe-se a *Fala Inicial* do *Romanceiro da Inconfidência* (1972, p. 405):

¹⁹ A letra maiúscula alegórica em “Tempo” objetiva aqui não somente sinalizar para o tempo enquanto uma entidade encarnada na cronologia, mas também como passivo de múltipla significação, dado que pode existir como psicológico, histórico, lírico.

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 cruzes
 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
 rastro 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!

A estrofe do poema inicia-se pelo advérbio de negação: “Não posso mover meus passos/por esse atroz labirinto/de esquecimento e cegueira/em que amores e ódios vão”. Mover-se, então, nesse labirinto, é reviver todo o desenvolvimento marcado por violência e traição. O episódio da Inconfidência Mineira e a própria história do país são aqui realocadas por meio de uma metáfora: tornam-se “um atroz labirinto de esquecimento e cegueira”. Quando essa construção metafórica ocorre dentro de um poema, as imagens comparadas tornam-se idênticas pela força de atuação que ambas exercem uma sobre a outra.

Os verbos utilizados na primeira estrofe: “posso”, “sinto”, “percebo”, “vejo”, “avisto”, “descubro” apontam para o momento presente do eu lírico. Além disso, o campo semântico desses termos conecta-se com os órgãos de sentidos do corpo humano. Ao dizer “não posso mover meus passos”, há uma corporificação paralisante da voz enunciativa que por meio do sensorial alerta para os sinais do que restou da história da Inconfidência.

O primeiro instante do poema é individualizado por conta do uso dos verbos na primeira pessoa do singular e o que o eu lírico é capaz de ver está condicionado tanto ao que passou – sendo “um atroz labirinto de esquecimento e cegueira” – quanto ao que se passa – as rezas, a multidão. Perceba-se que há um paradoxo temporal que se traduz no que o eu lírico é capaz de captar do passado mediante os sentidos e como esse passado se torna presente por meio do estímulo individual.

O labirinto é uma imagem complexa, visto que sair dele ou se apropriar de seus caminhos é um processo doloroso e, muitas vezes, frustrante. Sair de um labirinto é conhecer seus entornos, escolher rotas e evitar perigos. A história, também, é um caminho sinuoso em

que discursos e vivências se perdem, muitas vezes soterrados pela cegueira e pela narração unilateral dos eventos.

O “labirinto”, nos versos de Cecília Meireles, é complementado por outros dois termos: “esquecimento” e “cegueira”. Assim, pode-se refletir sobre duas perspectivas. A primeira refere-se a um evento dessa magnitude que foi esquecido passivamente, ou seja, houve uma sobreposição de eventos em que um apaga o de menor importância; a segunda, por sua vez, revela a possibilidade de que o esquecimento seja proposital, pois está em igualdade com a cegueira. O esquecimento é um eixo temático que será resgatado durante toda a *Fala Inicial*, pois o olhar do sujeito lírico está marcado pelo que não foi possível resgatar, pela eterna nostalgia do tempo perdido.

Essas duas óticas de análise, dentre tantas, revelam o poder da palavra poética em fugir das dicotomias impostas pela linguagem cotidiana, afinal, “a palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria” (PAZ, 1982, p. 26). A palavra libertada dentro do poema retorna as suas origens de plurissignificação. É dentro do poema que sua força de se ampliar e multiplicar diante das imagens e expressões ali geradas torna-se enfática. Assim, a palavra lírica é uma palavra insubstituível (STAIGER, 1997).

“Amores” e “ódios” remontam uma antítese: duas palavras de teor semântico oposto caminham dentro desse labirinto de cegueira e esquecimento. Os dois substantivos são marcados pelo plural, o que pode revelar as tonalidades de sentimentos evocados. O eu lírico explica, em seguida, a razão de não conseguir mover-se: “pois sinto bater os sinos, /percebo o roçar das rezas, /vejo o arrepio da morte, /à voz da condenação”. As imagens aqui conduzidas são enumeradas, visualmente, pelo uso de vírgulas e se iniciam pela conjunção explicativa “pois”. O momento lírico recordado no poema não pode ser reduzido à mera retomada de um período histórico e deve ser compreendido em sua relação com o complexo de imagens gestadas nos versos que precedem a “voz da condenação”. O uso dos tempos verbais no presente mais uma vez insere a subjetividade lírica no momento da coisa em si, pela experiência do *um-no-outro* (STAIGER, 1997), em que sujeito e objeto se fundem na força dos sentidos de ver, sentir e ouvir.

O soar dos sinos e as rezas nas igrejas revelam parte dos ritos cristãos em soar o sino quando ocorre uma morte na cidade, agindo com a força de um mau agouro. O arrepio é uma sensação causada por distúrbios de algum nível, seja assombro, medo, frio e é aqui complementado pela “morte” direcionada “à voz da condenação”.

Nesse momento, é necessário recordar, a partir do termo “condenação”, uma série de eventos que se desenrolaram em 1792, em Ouro Preto, quais sejam: o julgamento de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes e os procedimentos tomados pela Coroa portuguesa nesse ínterim. No poema, a morte dessa figura é, então, anunciada pelo clima fúnebre evocado nos versos seguintes: “Avisto a negra masmorra/e a sombra do carcereiro/que transita sobre angústias, /com chaves no coração”.

A masmorra comporta dois sentidos, sendo um deles denotativo e o outro conotativo. No sentido literal, é uma prisão subterrânea onde se cumpre pena e, no sentido figurado, refere-se a um “lugar ou casa sombria e triste em que se vive sem sair e sem ver ninguém” (MASMORRA, 2021, on-line). Assim, o tom do poema decai, ainda mais, para evidenciar o clima de melancolia que envolve toda a construção dessa estrofe.

A “sombra do carcereiro” é um fator que aponta para dois deslocamentos possíveis: a sombra de algo não é a sua concretude, ou seja, não se relaciona diretamente com a coisa em si, mas com uma menção a esse elemento que, um dia, já esteve ali. É, então, uma *presença* na ausência. O carcereiro não está mais presente aos olhos desse eu lírico, isto é, a recordação do evento é uma evocação da sombra do próprio passado da Inconfidência. A “sombra”, similar a um fantasma, transita sobre angústias. As “angústias” adquirem aqui uma noção espacial: a imagem conduzida pelo eu lírico é, então, a de uma sombra que caminha sobre esse chão chamado angústia. Quase como pedras, as angústias se multiplicam nessa negra masmorra. As “chaves no coração” sinalizam tanto para segredos ocultos, como para o caráter restritivo da história. Somente o carcereiro – e talvez não exatamente a sua sombra – é capaz de relatar, com fidedignidade, o que houve nos momentos que prenunciaram a morte de Tiradentes por enforcamento.

Os versos finais desse trecho, “- descubro as altas madeiras/do excessivo cadafalso/e, por muros e janelas, / o pasmo da multidão”, retomam o local em que Tiradentes foi enforcado, sob olhares da multidão chocada. Há uma certa descoberta realizada pelo eu lírico: ao retirar das estantes empoeiradas do Tempo o evento da Inconfidência, ele descobre lugares e situações que não lhe eram conhecidos até então.

A estrofe seguinte anuncia com: “Batem patas de cavalos. / Suam soldados imóveis” a chegada dos militares a serviço da Coroa portuguesa. O momento revisitado dentro do poema é a demonstração do domínio de Portugal sobre a população brasileira, uma vez que, enquanto agentes da lei – isto é, das figuras superiores em hierarquia e poder militar – os soldados louvam a Rainha D. Maria I.

O eu lírico reflete sobre a religiosidade popular frente à imposição da coroa: “Na frente dos oratórios, /que vale mais a oração? /Vale a voz do Brigadeiro/sobre o povo e sobre a tropa”. Assim, mesmo a religiosidade corporificada nas preces do povo não é capaz de o proteger diante da grandeza hierárquica que o separa do mundo imperial de Portugal. Ao mesmo tempo, o “Brigadeiro” é um representante das forças de defesa nacional, o que causa estranhamento no poema, uma vez que o Brigadeiro defende o Brasil do próprio povo brasileiro.

A “augusta Rainha”, referência direta à D. Maria I de Portugal (1734-1816), sofria de distúrbios mentais e, por conta disso, não assumiu o trono. Martino (2014) apresenta uma via dupla na imagem histórica da rainha, visto que seu título em Portugal era de “Maria, a Piedosa”, enquanto no Brasil, ela era “Maria, a Louca”. Enquanto retoma as acepções históricas em torno do evento que culminou na Conjuração Mineira, o eu lírico direciona imagens que não se reportam ao momento exato, mas sim, a um passado que é mediado pela experiência lírica e marcado pela tonalidade melancólica do evento.

Se na primeira estrofe o eu lírico, amparado pela conjugação da primeira pessoa do singular, se fazia presente, na segunda estrofe tanto o coletivo “nós” quando o individual “eu” se perdem frente ao exército da rainha portuguesa. A ausência desses termos pode apontar para um poder de imposição maior da Coroa e, ao mesmo tempo, para a diminuição do poder de atuar, seja do eu lírico, seja da multidão.

No que concerne a existência de um fundo narrativo e de uma tonalidade lírica no *Romanceiro da Inconfidência*, é necessário compreender que a diferença crucial entre o discurso lírico e o discurso narrativo é o distanciamento ou não entre sujeito e objeto. Se, por um lado, o discurso lírico não comporta o distanciamento, visto que o *um-no-outro* é o que permite ao eu lírico apresentar sensações, expressões e imagens; por outro, o discurso narrativo pressupõe a distância entre sujeito e objeto, pois, ainda que uma narração em primeira pessoa seja possível, a situação é reanalisada em concomitância com os fatores externos que participam ativamente desse processo.

Ao refletir sobre a *Fala Inicial*, há uma voz narrativa que faz referência ao dia do enforcamento de Tiradentes: “Ó meio-dia confuso, / ó vinte-e-um de abril sinistro”. O “meio-dia” é adjetivado por “confuso”, o que denota incompreensão por parte da subjetividade lírica que reflete sobre o evento histórico. A adjetivação do “vinte-e-um de abril” com “sinistro” gera uma queda de ânimos no poema, pelo jogo lexical carregado de adjetivos com forte teor negativo. A imagem dessa condenação é, então, marcada pelo clima obscuro e labiríntico prenunciado no primeiro *Cenário*.

O eu lírico questiona o que levou àquele desenvolvimento: “que intrigas de ouro e de sonho/houve em tua formação?” E, por meio de suas figuras com pesos diferentes: ouro e sonho, interroga o próprio evento do dia vinte-e-um de abril, uma vez que o dia em si mesmo é um misto de confusão sinistra. “Ouro” pertence à classe dos substantivos concretos, isto é, sua existência se comprova na materialidade e o ouro aqui pode ser tido como objeto de ganância aos administradores da Coroa.

Por outro lado, “sonho” se comporta como um substantivo abstrato, pois carece de materialidade. Em uma mão, se posiciona o ouro enquanto um símbolo e uma fonte de riquezas; na outra, os sonhos de libertação do povo mineiro. Essas duas imagens coexistem como possíveis motores para o evento desencadeado no dia “vinte-e-um de abril sinistro”, rememorado pelo sujeito lírico em tom de pergunta.

Outros questionamentos são levantados pela subjetividade lírica: “quem ordena, julga e pune? /Quem é culpado e inocente?” Nesse momento, as indagações se organizam por meio de termos com valores semânticos opostos e revelam também uma carga de significado marcada pelo peso social e político dos termos, uma vez que quem de fato julgou foi quem esteve do lado hierarquicamente protegido de Portugal, enquanto a outra margem, ou seja, os punidos e tachados de culpados, foi condenada nesse processo.

A voz lírica não se direciona diretamente a um interlocutor nesses versos do poema, pois não há um “eu” ou um “nós” que ressoe neles, e é esse recurso que a torna eco, um eco solitário (ADORNO, 2003) que reflete sobre um tempo já passado, mas que se desdobra em um contínuo marcado pelos verbos no presente. Quem *ainda* julga? Quem *ainda* pune? O eu lírico parece encontrar uma resposta marcada pela temporalidade da vida humana: “Na mesma cova do tempo/cai o castigo e o perdão”. Assim, numa cova em que talvez o tempo seja coveiro, castigo e perdão daqueles que foram inocentes ou culpados se perdem. O termo “cova” deriva do latim *cavus*, vazio, oco e esse significado ancestral pode aprofundar ainda mais os sentidos construídos pela subjetividade lírica: no oco desse tempo histórico, aqueles que foram punidos injustamente e que os que ficaram impunes ainda que culpados agora estão submersos pelas areias do tempo.

O eu lírico ainda declara: “Morre a tinta das sentenças/e o sangue dos enforcados.../ — liras, espadas e cruces/pura cinza agora são”. As duas primeiras imagens geradas nesses versos são a da tinta das sentenças e dos sangues dos enforcados. A “tinta das sentenças” é uma metonímia que se relaciona com o texto formal que condenou os inconfidentes, enquanto o sangue dos enforcados é uma alusão direta aos corpos assassinados. A “morte” desses dois elementos é um indicativo da ação do tempo que a tudo enterra. Além disso, a “tinta das

sentenças” não é capaz de morrer fisicamente, o que torna esse processo uma prosopopeia, mas o eu lírico coloca a expressão em sintonia com a imagem seguinte dos inconfidentes mortos.

Nesses versos, assim como em todo o poema, as imagens são construídas a partir de construções lexicais que fogem da ordem semântica comum, evidenciando o caráter lírico que reflete sobre o fundo narrativo mencionado. Dentro dessas construções, portanto, a imagem da morte é corporificada nas sentenças redigidas pela Coroa e pelo sangue dos corpos enforcados. Para além dessas imagens, outros três elementos simbólicos aparecem nos versos: liras, espadas e cruzeiros também se tornaram “cinzas”. A compreensão dessa enunciação lírica pode ser iniciada a partir da lira, que é um instrumento tradicional que remota a Antiguidade Clássica. Esse instrumento musical pode ser aqui visto como um símbolo da inspiração poética,²⁰ assim como a espada simboliza a guerra e as cruzeiros redenção e preces direcionadas ao divino. Nessa análise, nem mesmo a poética, as lutas ou as preces puderam evitar de se tornarem pó.

Nos versos seguintes: “Na mesma cova, as palavras, /o secreto pensamento, /as coroas e os machados,/mentira e verdade estão” aponta-se mais uma vez a efemeridade de tudo que há, seja concreto como coroas e machados, seja abstrato como verdades e mentiras, ou, até, o pensamento jamais dito em voz alta e silenciado eternamente pelo tempo. O trabalho com termos opostos se intensifica nesses versos, de forma a tensionar os sentidos, para que a intenção do eu lírico em ressaltar a ação avassaladora do tempo e a efemeridade da vida se torne um eco, universalizando a temática para além do evento da Inconfidência.

O espaço agora é redirecionado pelo eu lírico, que formula sua pergunta para uma ótica mais universalizante na estrofe seguinte: “Aqui, além, pelo mundo/ossos, nomes, letras, poeira.../Onde, os rostos? Onde, as almas?” E, o *aqui*, enquanto um espaço físico ou discursivo dessa subjetividade lírica se expande para ir ao *além* do território, até mesmo *pelo mundo*. E, novamente, tudo aquilo que um dia teve a solidez da história, como os ossos dos inconfidentes, bem como seus nomes, tudo se torna poeira. A ação do tempo lírico aqui se sobrepõe, mais uma vez, em um tempo marcado pela recordação melancólica de símbolos que não podem mais agir com a força da vida, mas como uma lembrança de morte.

O eu lírico, assim como em outro momento da *Fala Inicial*, questiona: “Onde os rostos? Onde as almas?” E essas perguntas podem ser reformuladas a partir das sensações causadas por essas imagens, que reforçam a inexorabilidade do tempo no destino humano. A ação do tempo inscreve uma marca, quase como cicatriz e quase irreconhecível, na distância que parece separar

²⁰ A imagem da lira como um símbolo de inspiração poética é observada na obra de Octávio Paz que discute conceitos e possibilidades da poesia: *O Arco e a Lira* (a guerra/caça e a poesia, metáforas de uma tensão dialética).

o sujeito lírico da objetividade do tempo histórico, mas que, em essência, o eu lírico assimila pela experiência do ser *um-no-outro* (STAIGER, 1997).

O esquecimento é tematizado nos versos seguintes: “Nem os herdeiros recordam/rastron nenhum pelo chão”. A memória é um tema importante nesses versos, porque o esquecimento é a outra via da recordação, ou seja, do conservar a memória coletiva e individual e torná-la não só um reviver, mas também um (re)sentir.²¹ Le Goff (1996), em célebre estudo sobre as relações entre História e Memória, aborda a o conceito de memória desde a Antiguidade Clássica, retomando os gregos da época arcaica que nomearam a deusa da Memória, *Mnemosine*, que preside a poesia lírica, afinal: “(...) o poeta é pois um homem possuído pela memória, o Aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada em ‘tempos antigos’, da idade heroica e, por isso, da idade das origens” (LE GOFF, 1996, p. 438).

O sujeito lírico está então como que “possuído” por essa memória, e por meio dela se torna um adivinho, pois adivinhar o passado é também recriá-lo para que possa sobreviver a ação do grande Tempo que a tudo condena. Le Goff ainda prossegue na reflexão sobre a deusa da Memória:

Mnemosine, revelando ao poeta os segredos do passado, o introduz nos mistérios do além. A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. Também, a memória joga um papel de primeiro plano nas doutrinas órficas e pitagóricas. *Ela é o antídoto do Esquecimento*. No inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da Memória, que é uma fonte de imortalidade (LE GOFF, 1996, p. 438, *grifos nossos*).

Dessa forma, a memória se posiciona na margem oposta ao esquecimento e, no poema, o processo de esquecimento é alavancado justamente pela ação do Tempo enquanto agente inevitável. Assim, os “herdeiros”, seja da dor da perda do ser amado, seja da violência institucionalizada pela Coroa portuguesa, não são capazes de recordar as marcas palpáveis desse evento do “vinte-e-um de abril sinistro”.

O poema faz uma chamada em tom de lamento: “Ó grandes muros sem eco, / presídios de sal e treva/onde os homens padeceram/sua vasta solidão...” E se estabelece uma ligação espacial com o local em que os inconfidentes passaram seus últimos momentos. O eu lírico empatiza com os homens condenados que passaram seus últimos momentos em solidão, mas

²¹ Ressentir possui dois significados distintos, sendo o primeiro “tornar a sentir”, enquanto o segundo é “ofender-se ou magoar-se com alguém”. É interessante pensar na palavra poética devolvida ao seu estado natural de pluralidade, em que a memória pode ser (re)sentida, mas também ressentida, como quem sofre pela perda do objeto amado e não mais imortal a não ser dentro da recordação.

também evoca os muros sem ecos, como quem convoca uma testemunha. As reticências ao final do verso tornam ainda mais “vasta” a solidão. Essa solidão se amplifica pelas imagens gestadas anteriormente no poema, em que as ruínas *gritam, lamentam e ecoam*, mas seus sujeitos, os condenados, permanecem no silêncio eterno do *não ser*.

Nas estrofes seguintes da *Fala Inicial*, o eu lírico desvela sua inconformidade com o aterramento desse evento ao dizer: “Não choraremos o que houve, /nem os que chorar queremos:/contra rocas de ignorância/rebenta a nossa aflição”. Há uma quebra de uso dos tempos verbais nesses versos, em imagens que agora se projetam para o futuro. O eu lírico, após vivenciar e sentir com profundidade a ação esmagadora do tempo no evento da Inconfidência e os ecos dessas vozes soterradas, coletiviza sua voz pela conjugação do verbo “chorar” no futuro do presente. O uso dessa conjugação implica um “nós” virtual que se une à voz enunciativa, a qual se diferencia das estrofes passadas marcadas pela primeira pessoa do singular no tempo presente.

O movimento realizado pela troca do “eu” pelo “nós” tem uma conotação discursiva que remonta um processo histórico. Não é apenas o eu lírico quem não irá chorar, mas toda uma coletividade aqui entendida como nação que reivindica a própria história, recusando-se a esquecer. A oscilação entre singular e plural é uma forma de transitar entre aquilo que pode ser sentido e interpretado à nível individual, mas que ao passar para o plural torna-se um eco que reverbera na pós-Inconfidência. É cabível considerar que o eu lírico está apontando para um futuro após o evento trágico, na medida em que rejeita a possibilidade de apenas lamentar, enquanto se posiciona na margem contrária à ignorância.

A evocação dessa coletividade no momento mesmo em que estava em curso um grande debate sobre a nacionalidade não parece simples coincidência cronológica. As raízes dessa ligação são de matéria histórica: Cecília Meireles tomava parte na grande empreitada cultural que se adensou após 1930, cujo fito era entender o que caracterizava o povo brasileiro.

Existe um futuro em que essa história será contada e recontada, mas importa aqui a forma como isso será feito, porque a mera ignorância não é aceitável aos olhos do sujeito lírico. Nessa leitura, pela coletivização da voz lírica uma intenção apenas é direcionada, sobrepondo as outras imagens: a aflição direcionada às “rocas de ignorância”. A escuridão, amplamente reforçada no conjunto totalizante do poema, é aqui rechaçada, pois o “nós” se volta contra o obscurantismo. O resgate da memória coletiva soterrada pelo tempo e pelas ações de silenciamento é aqui prenunciado. O eu lírico se propõe – e essa proposta ecoa durante todo o *Romanceiro da Inconfidência* – a retirar das sombras a história, em especial a história da margem.

O rebento da “aflição” denota a tentativa prévia de suportar, ou seja, de manter o silêncio durante todo o tempo que sucedeu a Conjuração. Contudo, o eu lírico, agora fortalecido pela voz da coletividade, anuncia o corte inevitável do fio que envolvia a ignorância, consciente ou não, do evento em si.

Na estrofe seguinte, o evento trágico se universaliza, em uma ótica que engloba elementos que superam a mera condição objetiva do ser humano: “Choramos esse mistério/esse esquema sobre-humano”. A ação de chorar está projetada no presente: “choramos” é marcada pela coletividade. Pelo que é possível chorar então? Se não pelo acontecido e por aqueles que sofreram, há de se chorar pelo jogo do destino que atua sobre a nação.

O “mistério” inexplicável, marcado por aquilo que foge da racionalidade, é fonte de tristeza para o sujeito lírico. Nos versos sucedentes: “A força, o jogo, o acidente/da indizível conjunção/que ordena vidas e mundos/em polos inexoráveis/de ruína e de exaltação”, o tom místico é acentuado pelo uso de elementos que podem fazer parte de uma “conjunção” divina e invisível que direciona o mundo de maneira binária: ruína ou exaltação.

Nesses versos, as características da poeta Cecília Meireles de universalizar temáticas e torná-las um exemplo da perplexidade diante da vida se evidenciam, uma vez que o tema da Inconfidência Mineira é ampliado e torna-se um mote para que as grandes engrenagens que giram o mundo sejam questionadas em tom de estarecimento. O “mistério” a que se refere o eu lírico é a organização detalhista da engenharia sobre-humana, que pode ser “jogo” ou “acidente”. Os eventos desencadeados nas Minas Gerais se distanciam de tantos outros que existiram na história do próprio país ou na história do mundo?

É uma pergunta de resposta subjetiva, mas cuja reflexão é suficiente para direcionar a atmosfera filosófica da obra do *Romanceiro da Inconfidência* para o tom lírico totalizante que se estarece diante da grandeza do mundo e da pequenez do ser humano.

Os versos finais são um apelo ao indizível e inexplicável que a tudo engloba: “Ó silenciosas vertentes/por onde se precipitam inexplicáveis torrentes, /por eterna escuridão!”. As “vertentes” podem refletir duas imagens: a primeira, de um riacho de memórias que deságua a partir da interação do sujeito lírico com o espaço das ruínas de Ouro Preto. Por outro lado, essas “vertentes” podem também se relacionar com o tempo, que jorra incessantemente. É dentro dessas vertentes que a história jorra, ainda em uma “eterna escuridão”. A “escuridão” é adjetivada por “eterna” e demonstra a intenção lírica de não se tornar lei ou teoria, mas sim, de ser uma possibilidade de enxergar na história uma brecha de ressignificar uma parte da memória coletiva ainda obscurecida.

Contudo, ainda que o poema permita que essas imagens se entrelacem para se universalizarem quanto aos seus temas e motivos, do mesmo modo permite que o eu lírico, enquanto uma entidade inicialmente individual se relacione com as memórias desse universo coletivo e marcado pelo evento histórico. Dessa forma, nas estrofes finais, o “eu” transpassa suas limitações para tornar-se um “nós” que enxerga não só na Inconfidência Mineira, mas na grandeza do universo, uma arquitetura dupla que põe à mercê toda a humanidade.

A partir dessa análise, a seção seguinte procura vincular esse discurso de coletivização do evento da Inconfidência Mineira a partir da subjetividade lírica em uma ótica que desvele os recursos utilizados na obra para subverter a imagem do ouro construída e reconstruída no decorrer de *Romanceiro da Inconfidência*.

3. RESSIGNIFICA-ME OU TE DEVORO

“A poesia se assemelha ao raio de sol que brilha sobre esta escuridão e a
cobre com sua luz, tornando claras as formas escondidas das coisas”
(Benedetto Croce)

Refletir sobre o passado nacional por meio da literatura, em especial aquela que lida diretamente com um evento da magnitude da Inconfidência Mineira, é uma tarefa que necessita de cuidado filosófico, político, cultural, histórico e literário. Nesse sentido, é indispensável primeiro reconhecer que o evento da Conjuração se relacionou com um centro geopolítico marcado pelo colonialismo, como é o caso de Portugal.

Ainda que se mencione a subalternidade política dos portugueses com relação às potências europeias, o país ainda representou e representa para o Brasil um vestígio do processo de colonização que se estende na contemporaneidade. Ao tempo de Cecília, as elites intelectuais de fato objetivaram “resolver” os entraves históricos por meio de revoluções culturais com uma lupa crítica que ressaltasse a grandeza do Brasil, de seu território, de sua história, de sua gente.

Contudo, mesmo nessa dinâmica de ressignificação, isto é, do entrave entre presente e passado, Portugal projetava uma sombra sobre os assuntos ainda muito coloniais da nação brasileira. Nas seções prévias, as questões que ligam a literatura à história foram debatidas, de forma a mostrar que o olhar literário, no pós-1930, estava determinado a produzir algo que ecoasse “brasileiro”.

Existe um caráter documental na obra de Cecília Meireles e isso acontece pelo trabalho da poeta em suas inquições e pesquisas realizadas em Ouro Preto. Essa história foi analisada de maneira a fazer um retorno crítico ao passado. Esse retorno não é passivo, uma vez que não é o objetivo de Cecília recompilar relatos e devassas; é, sim, ativo e mediado por ideais de seu tempo, que enxergavam na história fonte rica para uma identidade nacional e popular.

A intenção do *Romanceiro* é içar velas rumo a uma compreensão do destino e do factual, mas também de transcender esses temas e se universalizar enquanto um dos diversos outros eventos que cuidadosamente moveram as engrenagens da humanidade. Longe de *ser* documento, *torna-se* documento, porque volta ao passado, mas traz consigo algo novo, inexplorado até então e envolto pelo mistério do universo lírico. Lotman (2001, p. 18) afirma que: “o texto não é apenas um gerador de novo significados, mas também um condensador da memória cultural [e] [...] tem a capacidade de preservar a memória de seus contextos prévios”. Assim, o processo de resgate do passado realizado no *Romanceiro da Inconfidência* aponta tanto para o novo que *está sendo dito* naquele momento, quanto para o *já dito*.

A poeta escolheu um fato histórico e o desdobrou em uma nova forma de assimilação, agregando novas possibilidades de sentido para elementos que fizeram parte tanto da experiência simbólica do povo quanto da experiência histórica. Para refletir sobre o processo de ressignificação dentro da lírica, escolheu-se o *Romance LXXVI ou Do ouro fala*, com o objetivo de analisar a transmutação do ouro, elemento que foi objeto de intriga e desejo tanto dos inconfidentes quanto da Coroa:

Ouro Fala.

Ouro vem à flor da terra,
Dona Bárbara Eliodora!
Como as rainhas e as santas,
sois toda de ouro, Senhora!

Ouro Fala.

Sois mais que a do Norte estrela
e que o diadema da Aurora!
Ouro Fala.

Trezentos negros nas catas,
mal a manhã principia.
Grossas mãos entre o cascalho,
pela enxurrada sombria.

Ouro Fala.

Mirai nos altos espelhos
vossa clara fidalguia!

Ouro Fala.

Sob altivos candelabros,
cintilais como criatura
a quem devia ser dado
o gosto só da ventura

Ouro Fala.

(Laços de ouro nas orelhas,
no pescoço e na cintura.)

Ouro Fala.

Nos longos canais abertos,
ouro fala, ouro delira...
Por causa da fala do ouro,
deixa-se a balança e a lira.

Ouro Fala.

Mas, nas lavras do Ouro Fala,
o ouro fala e o ouro conspira.

Ouro Fala.

Muito além das largas minas,
há um sítio que é só segredo,
sem pessoas, sem palavras,
sem qualquer humano enredo...

Ouro Fala.

Ai, Coronel Alvarenga,
lá chegareis muito cedo.

(Não cuideis seja a masmorra..
Não cuideis seja o degredo...)

Ouro Fala.

Ouro fala... Ouro falavam
de mais longe a Morte e o Medo...

[...] (MEIRELES, 1972, p. 533)

A primeira imagem apresentada no poema é “ouro fala”. Por meio de uma prosopopeia, esse ouro adquire voz. A voz é importante no contexto desses versos porque se relaciona profundamente com toda a construção do *Romanceiro* de ouvir ao que ou a quem esteve à margem, ao que esteve silenciado por tanto tempo. Nesse sentido, a voz que é transferida ao ouro é um eco sobreposto por outras vozes que se interligam no poema.

Para Staiger (1997, p. 30-31), “somente a repetição impede a poesia lírica de desfazer-se”. E há nessa repetição de “o Ouro Fala” uma recategorização do ouro e das vozes a ele elencadas, tornando-se assim um verso ambíguo que ora trata da fidalguia, ora trata dos trabalhadores e da Coroa Portuguesa. A ideia lírica se fortalece a cada repetição. Ainda que não diga mais do que já foi dito, ao menos na superficialidade objetiva, há um outro olhar lançado ao verso toda vez que é retomado.

A imagem do ouro é transmutada de acordo com as inserções lexicais realizadas. Os primeiros versos dizem: “ouro vem à flor da terra/Dona Bárbara Eliodora!” E há uma inversão sintática do jogo semântico. À flor da terra vem o ouro, ou seja, à natureza se sobressai o ouro, esse metal precioso e objeto de desejo de ambos os povos brasileiro e português. O ouro nesse contexto inicial do poema não sinaliza nem para uma imagem positiva, nem para uma imagem negativa, pois é descrito como um elemento pertencente ao mundo natural e, portanto, em si mesmo não é capaz de agregar um peso simbólico ou ostensivo.

Há uma mulher mencionada diretamente nesses versos, Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, inconfidente companheira de Alvarenga Peixoto. A figura da poeta é rodeada por mistérios e mitos, visto que foi uma personagem importante na Inconfidência, pois era “(...) considerada a mulher-símbolo, o exemplo típico da mulher mineira: culta, esposa dedicada, mãe de família e sofredora. Ela foi, ainda, o vulto feminino que mais se destacou na Inconfidência Mineira” (RODRIGUES, 2012, p. 34).

É interessante observar a afirmação histórica realizada por Rodrigues (2012). Essa personagem tem um fundo muito importante e *tipicamente* mineiro. Ser tipicamente mineiro confere muita brasilidade a essa figura, uma vez que Bárbara, diferente de outras pessoas que interagiram diretamente com a Coroa Portuguesa, detém para si características muito intrínsecas e regionais. Esse comentário recai sobre a necessidade aqui levantada de enxergar o Brasil a partir do dado local.

Existem diversos outros romances dentro da obra de Cecília que exaltam a figura de Tiradentes. Contudo, o alferes teve um papel bem definido historicamente tanto no século XVIII – enquanto um exemplo vivo do pesado cetro português – e no século XX, por seu resgate imagético arraigado a ideais nacionalistas por parte das categorias intelectuais desse momento político e literário. O peso de cetro estrangeiro era o que se buscava diminuir por meio do projeto nacional pós anos 1930, por meio da industrialização, no plano econômico, pela política externa autônoma, no plano geopolítico, e pelo fortalecimento da cidadania social, no plano social. Existem correlações importantes entre todos esses elementos e a poesia de Cecília Meireles.

A figura de Tiradentes executa um papel a ele designado desde os primórdios da Inconfidência. O alferes foi tido como uma figura de liderança, mas essa visão foi reforçada principalmente pelos depoimentos traiçoeiros de seus ex-companheiros. Dessa forma, a imagem de Tiradentes é uma imagem construída com a força de um mártir porque era necessário que um mentor do plano da Inconfidência fosse apontado. Bárbara, por outro viés, se portava como uma tradicional mineira, escrevendo poemas e auxiliando Alvarenga Peixoto nos ideais inconfidentes.

É indispensável considerar que Bárbara é uma mulher e colocá-la no poema subverte, dentro do cânone, uma posição de importância que é majoritariamente delegada aos homens. Essa constatação se baseia nos versos seguintes: “Como as rainhas e as santas/sois toda de ouro, Senhora”. Bárbara é elevada pelo eu lírico a um grau que a iguala a duas das maiores potências simbólicas incumbidas ao feminino: a rainha e a santa. A rainha tem seu poder instituído pela mundanidade profana, enquanto a santa é fortificada pelo sagrado. Duas imagens fortes se

juntam a essa personagem que é apresentada na história simplesmente como um modelo ideal de senhora mineira do século XVIII. Contudo, há de se refletir sobre o caráter ambíguo do termo “Senhora”. Esta “senhora” pode representar uma figura fidalga, uma santa ou um tratamento respeitoso a essa mineradora. Cabe aqui mencionar que, nos versos seguintes, a imagem de Bárbara Eliodora é aproximada a dos negros escravizado de modo a possibilitar uma interpretação crítica à figura dessa Senhora. É uma Senhora, mas o é enquanto fidalga e marcada pela vida de status elevado em comparação aos mineradores.

Croce (1997) aponta que a arte não é história, pois não busca uma distinção óbvia entre real e irreal; é, então, formada de puras imagens amparadas por intuições. A Bárbara Eliodora dos versos de Cecília Meireles se opõe à Bárbara histórica apontada por Rodrigues (2012) ao ser uma representação criada para identificar certos ideais: a fidalguia, o contraste com a escravidão e a figura feminina na inconfidência. Entretanto, esses aspectos são marcados pelo discurso lírico e visam a se apropriarem do sentimento causado pela força de atuação dessa imagem e seu peso no mundo empírico.

Esse processo se traduz na ação do poeta lírico que “ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro” (PAZ, 1982, p. 80). O passado evocado no poema é um futuro, pois recria as experiências na medida em que se distancia da realidade sensível. Assim, a Bárbara Eliodora, com seu Diadema sagrado, é um futuro hipotético, pautado no universo lírico, de uma Bárbara histórica, apagada pelos registros oficiais.

Portanto, o discurso lírico desenvolvido nesses versos é potente pela força imagética e simbólica que carrega em si. Com essas acepções, não se busca uma comparação direta com Tiradentes quanto ao teor de seu impacto enquanto uma figura nacional, mas enfoca-se na subversão lírica tensionada pelos adjetivos empregados nesses versos. Além disso, a Senhora Bárbara é toda de ouro. O ouro é aqui utilizado como adjetivo de matéria positiva, ao menos na superfície do poema. O ouro é, nesses versos iniciais, subtraído de sua carga negativa que foi construída durante o *Romanceiro* para instituir uma qualidade para a representação de Bárbara. Porém devido às constantes ressignificações que o ouro adquire a cada nova estrofe, é questionável a matéria da qual é feita esse ouro. É o ouro da riqueza? Da soberba? É o ouro do trabalho braçal dos mineradores? Da exploração de recursos? Do recurso financeiro que sustenta o levante contra Portugal? Do sagrado Diadema? De qual desses “ouros” é feita Eliodora?

O ouro é transmutado liricamente pela voz enunciativa e esse processo se repete nos versos seguintes. O que o ouro continua a falar? Fala também do sofrimento dos negros nas minas de escavação: “Trezentos negros nas catas,/mal a manhã principia./Grossas mãos entre o

cascalho,/pela enxurrada sombria”. Assim, a imagem da inconfidente mencionada na estrofe anterior é suplantada por um ânimo avesso. Aqui a ênfase recai no sofrimento e na escuridão das minas. Há algo de discursividade importante nesses versos, porque resgatam figuras que não foram atingidas de forma direta pela supressão ou realização da Conjuração Mineira. Essas personagens não foram punidas de modo direto pelas devassas, mas estiveram em um contínuo processo de escravização.

A situação escravista de Minas Gerais é aqui resgatada pelo eu lírico que se detém na imagem das mãos grossas de tanto trabalhar nas escavações no escuro. Existe uma quebra de imagens geradas pelos primeiros versos sobre Bárbara e agora sobre os trezentos negros. O momento em que Bárbara é apresentada pela subjetividade lírica, toda a sua força de atuação reside em sua grandeza diante do império (rainha) e da divindade (santa). Toda a aura que envolve a personagem é de clareza, luz e elevação, pois “sois mais que a do Norte estrela/e que o diadema da Aurora”. Bárbara é, então, uma figura que age não só com a força do ouro do Diadema, mas também como uma estrela do Norte que guia dos mineradores e até mesmo os conspiracionistas no caminho da Conjuração.

As figurações arquitetadas nos versos seguintes subvertem completamente o ritmo do poema – assegurado pela repetição do “Ouro Fala”. Se por um lado, Bárbara se eleva, por outro, os trezentos negros escravizados decaem na escuridão do trabalho forçado ou das obscuras minas de ouro.

Existe uma possibilidade interpretativa de enxergar nesses versos uma crítica velada à elite mineira representada na figura de Bárbara, uma vez que quanto mais alta a figura da inconfidente é enaltecida, maior é o distanciamento com a população escravizada pelo trabalho forçado nas minas. Essa teoria é baseada nos versos sucedentes em que o eu lírico convoca Bárbara e o leitor: “Mirai nos altos espelhos/vossa clara fidalguia”. A quem se dirige essa voz? À elite mineira? Aos intelectuais? Ao ouro aqui personificado? Todas as possibilidades são cabíveis, pois o impacto dessa imagem recai sobre o espelho que até mesmo o interlocutor pode mirar e ver-se fidalgo diante da miséria que atingia/atinge as classes subalternas.

Nesses versos, cria-se um paradoxo complexo que abriga a dualidade e a totalidade do movimento da Conjuração. A clareza de Bárbara, marcada pelos elementos religiosos e fidalgos é contrastada pela “enxurrada sombria” que envolve os mineradores. Essa possibilidade de análise fortalece a tese de que a esposa de Alvarenga represente nesses versos uma crítica velada ao movimento que só objetivava atingir as classes burguesas e, ainda que lutassem por um ideal libertário, o realizavam a partir de um lócus que não abrigava as classes subalternizadas. Afinal, é preciso mirar nos altos espelhos – feitos de ouro, quem sabe? – a *clara* fidalguia.

Nas próximas estrofes, há um conjunto de rimas que se fortalecem pelo eco: “Sob altivos candelabros, / cintilais como **criatura** / a quem devia ser dado / o gosto só da **ventura** / Ouro Fala. / (Laços de ouro nas orelhas, / no pescoço e na **cintura**)”. Os candelabros são objetos que pertencem à decoração de casas e no poema podem representar o luxo, elemento da fidalguia. Esses versos remetem-se a Bárbara, envolta por ouro em todo o corpo e que é retomada como “criatura” que deveria gozar de boa sorte. O tom do poema soa sarcástico nesse trecho pela forma como são descritos as vestes e o cenário que rodeia a inconfidente. Os versos que tratam das vestes de Bárbara estão entre parênteses, como um comentário adicional realizado pela voz lírica que agrega mais imagens à personagem.

Observe-se que os elementos citados nesses versos, como os candelabros e os laços de ouro, apontam para o ouro enquanto objeto de ostentação, transformado em joias e adereços que a elite utiliza para se enfeitar. Há, também, um olhar que direciona para a má fortuna destinada à inconfidente: seu marido, Alvarenga, foi exilado e a Conjuração foi interrompida por instrumentos ideológicos e repreensivos do poder da Coroa Portuguesa. O uso desse dado particular da vida de Bárbara Eliodora aponta para o trabalho historiográfico de Cecília Meireles em buscar nos registros de Ouro Preto tanto informações pertinentes ao destino daqueles que tiveram parte da Conjuração, bem como dados sobre personagens marginalizados pelos registros da história.

Na próxima estrofe, a personificação do ouro se intensifica. Nesses versos, que remetem aos canais abertos para minerar o ouro, ele “fala” e “delira”. O delírio vai além da racionalidade, uma vez que pode ser induzido por vários fatores, dentre eles a cobiça. Por causa desse falar, “deixa-se a balança e a lira”. O eu lírico, nesses versos, atribui um sentido negativo ao delírio do ouro, que pode se referir à ganância dos fidalgos, uma vez que o abandono da balança (equilíbrio e temperança) e da lira (força poética e artística) é causado por esse processo. Há um jogo de rimas com “delira” e “lira”: a lira está “contida” no delírio.

Outra possibilidade de análise reside no cansaço dos escravizados nas minas. Há um “delírio do ouro” que atinge quem trabalha e quem se apropria desse trabalho. O delírio do trabalho maçante e da ambição desenfreada tanto da Coroa quanto dos fidalgos envaidecidos pela chance de enriquecer e dominar o ouro que a todos encanta. Ao abandonar a lira, um questionamento vem à tona: a arte não importa? Qual é o valor da classe artística frente a brigas de poder tanto do lado português quanto do lado brasileiro? O que a arte é capaz de fazer em momentos tensos como esse em específico? Nesses versos, apesar da reflexão que pode ser estendida a diversos campos, a força que prevalece é a do ouro, que sobrepõe a lira e a balança.

Nos versos seguintes, a conjunção adversativa “Mas” age com mais força semântica por sua presença primeira no romance. Assim, o ouro personificado e “falante”, “conspira”. Pode existir nesses versos uma alusão aos interessados no ouro, que conspiram para ganhar mais lucro em cima do trabalho das classes populares. Outra possibilidade é a de o ouro representar a Coroa portuguesa, interessada em extrair o minério. Por uma via ou outra, o ouro parece remeter-se a figuras da elite brasileira e da aristocracia portuguesa que estiveram interessadas na exploração do ouro. Dessa forma, o ouro deixa de ser objeto desejado e materializa-se em sujeito que deseja. Uma terceira análise aponta para a ideia de que o ouro é personificado nesse trecho para tomar o lugar dos conspiradores da Inconfidência, apagando uma série de nomes nesse processo. Essa última hipótese parece a mais provável ao reexaminar os versos em que o “ouro fala” e o “ouro conspira”, alusão direta aos conspiradores/inconfidentes.

Ainda nessa estrofe, ao dizer: “Mas, nas lavras do Ouro Fala,/o ouro fala e o ouro conspira”, existem duas direções de significação. A primeira delas é literal e trata do processo de minerar o ouro enquanto conspira-se com relação aos lucros e as possibilidades de engrandecimento, na cidade de Lavras. A segunda é mais subjetiva e direciona-se para a escrita – relacionada ao verbo lavar – das sentenças dos inconfidentes. Assim alguns “falam” e “conspiram” com o objetivo de evitar as punições, entregando dessa forma colegas sem esconder a própria ganância.

Nos versos: “Muito além das largas minas,/ há um sítio que é só segredo,/sem pessoas, sem palavras/ sem qualquer humano enredo...” é descrito um outro lugar longe de Minas Gerais que prenuncia o exílio de alguns dos punidos da Conjuração. Esse sítio é um lugar silencioso em que não há humano enredo, isto é, distanciado das interferências a que estiveram submetidos durante o processo de julgamento. As rimas “segredo” e “enredo” parecem formar uma ideia de oposição, visto que o enredo é em geral exposto coletivamente enquanto o segredo não transparece com facilidade. Contudo, a ausência do “humano enredo” aponta para um lugar simbólico, sendo talvez os muros da história, marcados pelo silêncio daqueles que foram executados. Ao questionar-se sobre que lugar estaria ausente de palavras, pessoas e humano enredo, o mistério que enreda a vida humana e a Conjuração se torna maior e menos acessível.

Esses versos mais uma vez retornam ao fazer poético de Cecília que se encaminham para a grandeza e mistério do universo em detrimento do individual ou mesmo do mais imediatamente material ou documental. Esse lugar simbólico pode se relacionar com a pós-morte, uma vez que o sujeito lírico afirma: “Ai, Coronel Alvarenga,/lá chegareis muito cedo”.

Alvarenga Peixoto foi condenado ao degredo em terras angolanas e lá morre após um mês e sete dias.²²

Fosse “masmorra” ou “degredo”, o eu lírico aqui está posicionado em um tempo posterior ao momento histórico, uma vez que já sabe e prenuncia a morte do Coronel Alvarenga. Para Goldstein (1985), os verbos de ação - como “chegareis”, nesse contexto - remetem ao dinamismo e, assim, o mundo poético perpassa então pelo mundo comentado pelo uso de estruturas verbais que retomam o discurso direto. O degredo de Alvarenga é um dado histórico, aqui prenunciado pela voz lírica. As reticências denotam melancolia e um eco que perdura nesses versos finais. Os parênteses²³ demonstram uma subjetividade lírica distanciada do fundo narrativo que se desenvolve nos versos.

O verso final: “Ouro fala... Ouro falavam / de mais longe a Morte e o Medo...” encerram no poema um clima sobrenatural, em que a inversão da ordem sintática do verso o torna mais simbólico, uma vez que a Morte e o Medo, aqui personificadas e marcadas pela letra maiúscula alegórica, falavam “Ouro...” E esse ouro ecoa profundamente. As reticências mais uma vez engrenam esse eco transcendental, que simboliza a ação do destino que enxerga a cobiça humana e o medo da tragédia inevitável. Inevitável porque o futuro desse passado já está concreto: a morte foi a resposta condenatória a Tiradentes, assim como o degredo foi uma opção ainda marcada pelo clima fatal, pois diversos degredados, tais como Alvarenga Peixoto, morreram rapidamente em terras estrangeiras. Nesses versos finais, “[...] A palavra soa e como um exército de fantasmas elevam-se de súbito todos em sua majestade negra do túmulo da alma em que dormiam [...]” (STAIGER, 1997, p. 58). A Morte e o Medo, aqui dois elementos com teor negativo, corporificam tanto a medida punitiva quanto o medo dessa punição.

Esse poema foi escolhido para servir como base de análise de ressignificação do evento da Inconfidência Mineira, uma vez que atuam forças simbólicas e imagéticas importantes tanto no campo da história quanto no da literatura. Se encerra aqui uma intenção reforçada por todo o Romanceiro de ouvir a margem. O eu lírico clama por vozes já soterradas pelo tempo e, também, fala “a partir do Brasil” e não somente “sobre o Brasil”.

As vozes que narram e transmitem liricamente o evento da Inconfidência se voltam completamente para um interior carregado de figuras e forças nacionais, que são ressignificadas a partir do olhar destinado a cada uma delas. Como Bárbara, figura inconfidente que não teve

²² Para entender mais a respeito dos inconfidentes degredados para Angola, ler em: MACÊDO, Tânia. **Angola e Brasil: estudos comparados**. 3. ed. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

²³ Conforme já mencionado, Salomão *et al* (2012) compreende o uso de parênteses no Romanceiro como um distanciamento espacial e temporal da subjetividade lírica nos poemas.

tanto espaço historiográfico quanto Tiradentes ou Alvarenga Peixoto, mas que aqui é elevada a uma condição divina e importante no imenso enredo que é o destino da Conjuração Mineira e ao mesmo tempo tem sua imagem confrontada com a população escravizada.

O olhar para essas figuras históricas, bem como para o movimento da Inconfidência aponta para uma noção de tempo diferente, em que o “[...] passado que se reengendra e se reencarna. E se reencarna de duas maneiras: no momento da criação poética, e depois, como recriação, quando o leitor revive as imagens do poema e convoca de novo esse passado que retorna” (PAZ, 1982, p. 77-78). Assim, as noções de tempo e de passado se concretizam na leitura do poema, visto que o leitor se apropria dessas imagens da inconfidência, retornando ao passado, mas retornando com o peso da história que também se sobressai nesses versos.

Por fim, o ouro é nesse romance um elemento transmutado constantemente para mover e gestar as imagens seguintes. O ouro é um *material* de resignificação pois ele “fala” e se transmuta a todo momento nos mais diversificados estratos sociais, seja a elite intelectual, seja a Coroa, seja o povo trabalhador e os marginalizados. A sua repetição no poema tem a ênfase discursiva de quem diz: veja de novo. Veja de novo esse povo, veja de novo essa inconfidente, veja de novo essa história, veja de novo esse destino, veja de novo esse momento simbólico carregado de destino. A cada repetição do “Ouro Fala” há uma recategorização desse elemento, o que exige uma leitura atenta que relacione cada estrofe com a “nova fala” do ouro.

A transformação do ouro foi aqui crucial para demonstrar como uma imagem lírica apenas é capaz de pender ao peso histórico desse elemento enquanto um objeto não só de cobiça, mas também de esperança para alguns e de realeza para outros. A forma como engloba a tudo e todos dentro do universo lírico gestado nesse poema se reflete também nos aspectos históricos de punições e conflitos gerados pelo interesse de várias partes envolvidas no evento histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de pesquisa realizado em *Romanceiro da Inconfidência* iniciou-se com a discussão do estado da arte, parte fundamental para compreender o que já foi explorado na área e quais veredas ainda careciam de aprofundamento acadêmico. A partir desse levantamento foi possível elaborar alguns objetivos que buscaram responder o seguinte questionamento: a poética plasmada em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, oferece subsídios para ressignificar a Conjuração Mineira e a figura de Tiradentes? A hipótese de que a poética contribui para a ressignificação do passado foi comprovada por meio das análises que se dividiram em três subseções e duas seções.

A seção de análise do período histórico em que a obra de Cecília foi formulada ofereceu suporte histórico para entender os processos de mudança que resultaram numa maior participação das classes populares e intelectuais na vida cívica do país, visão impulsionada, mas não limitada, pelo modelo do Estado Novo. Os dados coletados nessa seção permitiram compreender que a poeta manteve laços com as questões cadentes de sua época e sua obra foi uma tentativa de contribuir com elas, à sua maneira, uma vez que é neste mundo *a priori*, ou seja, no mundo preestabelecido pelas relações episódicas entre a história e seus eventos de maior significância que os temas surgem como objeto de (re)criação sob uma nova ótica que os estabelecem enquanto arte. Interessa, aqui, não distinguir de modo estrito o poético e o histórico, nem os confundir ou os antagonizar, mas entender como se constituem de modo dialético, por mútua determinação, estando nisto um dos grandes segredos da força do *Romanceiro* de Cecília Meireles.

Compete aqui também ressaltar que essa seção de análise possibilitou a compreensão de que Cecília Meireles é um sujeito histórico e, como tal, é uma poeta marcada pelos interesses de sua época. O que ela produziu foi uma obra que dialoga tanto com um universo literário pautado nos temas no período em voga, como com o seu projeto literário específico que prezava questões voltadas à complexidade do destino humano.

O poder discursivo do *Romanceiro da Inconfidência* ancora-se na base histórica, no aspecto que enxerga no episódio um motivo que transcende a marca temporal e se inscreve na vivência diária da população. Dentro do escopo da literatura a poeta buscou oferecer uma outra lupa para retornar ao passado, reclamando para si, por meio da lírica, um lugar que retoma tanto a tradição ibérica quanto a tradição brasileira, marcada pelo conflito e pela mitificação de Tiradentes.

Nesse processo de compreensão do contexto histórico em torno de Cecília Meireles, a figura de Tiradentes ganhou relevo por ter sido eleito como uma representação mística, política, patriótica e heroica. A apropriação histórica do Alferes é marcada, na literatura, pela sua transcendência em deixar de ser apenas mártir, para ser uma encarnação da brasilidade mesclada ao patriotismo. Nesse viés, a *poiesis* de Meireles em *Romanceiro da Inconfidência* abarca em sua construção discursiva lírica tanto os elementos históricos quanto ficcionais, resgatando vozes que foram silenciadas e discorrendo criticamente, por meio de recursos líricos, sobre os acontecimentos que resultaram na morte de Tiradentes.

É a partir do início dos anos 1940 que Cecília Meireles se debruçou sobre os arquivos documentais de Ouro Preto e encontrou na forma do romanceiro uma possibilidade de reavaliar o passado, voltada, não a simples informação sobre o passado, mas ao ofício de seu verso transcendental e intimista, elementos que se cruzaram na criação do *Romanceiro da Inconfidência*. Além disso, é importante considerar a necessidade de polissemia tão cara à geração literária do pós-1930, e que Cecília se apropriou com mestria, pois seu projeto poético levantado até então se baseava na construção da palavra poética em sua totalidade, como um fazer que não perece com o tempo breve da mera informação.

É primordial reconhecer que as temáticas da poeta já se direcionavam para o destino e a transcendência antes desse marco histórico, mas Cecília ainda estava em processo de construção do *Romanceiro da Inconfidência* nesse período e essas temáticas emergiram com maior força de atuação do que quando lançou outras obras sob essa égide. O momento de refletir sobre um mundo devastado *justamente* pelos conflitos políticos e pela 2ª grande Guerra Mundial tinha se reerguido como um monumento insubmisso à ação do tempo e em alguma medida essa questão se universaliza e se resgata no *Romanceiro*.

Outro dado relevante debatido na seção de regate histórico do período de formulação da obra de Cecília é a constatação de que a criação literária e a existência sócio-histórica não se prestam a relações simples do tipo “causa-e-efeito”, visto que os poemas do *Romanceiro* tendem não só para o elemento local, mas também para a universalidade, para a perplexidade diante da vida humana, marcas comuns nos trabalhos da poeta. Cada produção pertence ao seu criador e, portanto, ao seu meio, em maior ou menor intensidade a depender da liberdade criativa de cada sujeito. A dialética entre estes, sujeito criador e realidade sócio-histórica, é o que se buscou salientar como parte fundamental da criação do *Romanceiro da Inconfidência*.

No que concerne à raiz ibérica do romanceiro, evidenciou-se a tendência da poeta em manter a forma tradicional do gênero, que visava a oferecer um senso de identidade popular marcada pela tonalidade épica/heroica. Cecília apropriou-se de uma forma que remete ao

colonizador, Portugal, contudo, a discursividade lírica apresentada em cada romance ultrapassou a mera elevação patriótica dos ânimos nacionais. Cabe aqui reconhecer o caráter popular do gênero, fator que serviu de alavanca para a multiplicidade de temas e significados presentes no texto de Cecília. Nesse sentido, há uma intenção de dizer algo com o resgate dessa forma.

A forma do romanceiro foi também crucial por representar o resgate de uma memória coletiva, objetivo que se cruza com o momento da Inconfidência Mineira e com o resgate imagético de Tiradentes. Durante o período de elaboração da obra, Cecília teve contato com diversas visões tanto do evento quanto do mártir, entretanto, ainda que em meio a tantas possibilidades discursivas, optou por exaltar um Tiradentes diferente: marcado sim por um cariz épico, mas também arraigado ao popular em sua profundidade, que tem em si um desejo de transcender e “perder-se” nas nuvens dos ideais, mas que não perde sua referência mundana. Essa figura é tanto vítima quanto símbolo de esperança e renasceu a cada verso construído pela poeta.

Por meio dessas reflexões, pode-se considerar a escolha do gênero romanceiro como um fator importante no que tange à necessidade de se identificar com a própria memória coletiva, uma vez que o gênero, em seu percurso histórico, relaciona-se tanto com a identidade da nação quanto com o seu cariz popular de cantar e demonstrar os feitos de figuras importantes. Ainda nesse ínterim, é oportuno considerar a atenção da poeta Cecília Meireles ao escolher, dentre tantas formas possíveis de se revisitar a história pela literatura, o romanceiro, um gênero que não somente resgata vozes populares, mas também reorienta as visões sobre a memória coletiva e a identidade nacional, ao passo em que retoma uma forma ibérica.

Marcado também nos aspectos divergentes entre os romanceiros de Garrett e de Cecília Meireles está o espaço e o tempo. Se no *Romanceiro I* o espaço é o símbolo materializado da imponência e da vitória portuguesa, em *Romanceiro da Inconfidência* o espaço é sinalizado pela vertigem frente às ruínas labirínticas da história nacional.

A seção sobre o discurso lírico demonstra, na *Fala Inicial*, uma grandeza de imagens gestadas e avaliadas pela subjetividade lírica. A análise demonstrou que o *Romanceiro* ceciliano é entrecruzado de modo constante por um eu lírico que avalia, rememora e lamenta em tom elegíaco os acontecimentos, se configurando, assim, como um discurso lírico que versa sobre a história e sobre a coletividade a partir do dado histórico da Conjuração Mineira.

Nessa discussão cabe resgatar a problemática do fundo narrativo – mediado pela voz narrativa que nomeia temporalmente o acontecido – e o discurso lírico que se distancia do evento e o reanalisa a partir de vozes subvertidas: a paisagem, as ruínas e o silêncio. Salomão

et al (2012) já constatarem a presença de um sujeito lírico e de uma voz narrativa que se divide em dois planos no *Romanceiro*: um marcado pela história, isto é, que acompanha o evento a partir de uma relação mais direta com o momento do episódio narrado, e outra que questiona esses mesmos eventos, a partir do distanciamento histórico. Assim, a existência do eu lírico e da voz narrativa é possível, uma vez que partem de gêneses particulares.

Ademais, existe um processo de movimento histórico gerado pelo uso da terceira pessoa do plural nos poemas: o eu lírico inicia seu discurso por meio da individualidade, porém logo se projeta como um coro que em uníssono se recusa a esquecer. A resistência da memória é a persistência da história e nisso se traduz a carpintaria da *Fala Inicial*.

Na terceira e última seção da pesquisa, o poema o *Ouro fala* foi analisado com a finalidade de examinar a transmutação dessa imagem em consonância e dissonância com o seu caráter discursivo quanto às figuras históricas de Bárbara e Alvarenga. O ouro, até então elemento natural e harmônico com a natureza, transforma-se a todo instante como uma sombra que se apropria do sujeito e toma a sua palavra. O que o ouro fala é o que o povo falava. O que o ouro aspira era o que a elite aspirava. O que era desejado do ouro era por ele também punido. A oscilação de imagens em torno dessa única figura é significativa para entender o giro de engrenagens que são do universo lírico e, portanto, passíveis de acontecer, e do universo histórico, punidas pela coroa.

O que a Inconfidência Mineira tinha a representar durante no pós-1930 era certamente diferente da atualidade, mas o estudo desse evento na obra de Cecília Meireles oferece um novo horizonte de análises que busca entender o discurso lírico como uma via de retorno crítico ao passado, sem deixar-se enredar pela lógica corriqueira de que a tonalidade lírica é somente individualizada. O lírico tem a capacidade de transcender a história e a individualidade porque vibram em si as forças da vida e da morte, em constante provação diante das necessidades sociais de cada época.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. W. **Notas de literatura I**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003. 176 p. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida.
- ALFERES. In: Dicionário Etimológico. Portugal: **7Graus**, 2021. Disponível em: < <https://www.dicionarioetimologico.com.br/alferes/>> Acesso em 13/06/2021.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. 123 p. Tradução e notas de Ana Maria Valente.
- AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- BOTO, Sandra. Os nacionalismos ibéricos nos estudos sobre o romanceiro tradicional. **Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos**, v. 16, p. 153-173, 2018.
- BRASIL. Lei nº 4.897, de 9 de dezembro de 1965. Declara Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, Patrono da Nação Brasileira. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/14897.htm. Acesso em 25 set. 2021.
- CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, Gennie et al. **Atualidade do mito**. Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos estudos CEBRAP**, v. 2, n. 4, p. 27-35, 1984.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. 199 p.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CASTRO, Marilda de Souza. **Romanceiro da Inconfidência: um diálogo entre literatura e história**. 2001. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Letras, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2001.
- COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem (teoria da poeticidade)**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- COMBÉ, Monique. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **REVISTA USP**, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/ fevereiro 2009-2010.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética/Asthetica in Nuce**. São Paulo: Editora Ática, 1997. Tradução de Rodolfo Ilari Jr.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Cecília Meireles: imagens femininas. **Cadernos Pagu**, p. 333-371, 2006.

DI STEFANO, Giuseppe. **Romancero**. Madrid: Editorial Castalia, S.A, 2009.

FERRÉ, Pere. Romanceiro e Memória. **Memória e Sabedoria**. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, Centro de Estudos Comparatistas, Húmus, p. 435-458, 2011.

FERNANDES, Leonardo Paiva. O "entre-lugar" no Romanceiro da Inconfidência: a retratação de Chico Rei e Chica da Silva. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, p. 280-298, abr. 2011. Quadrimestral.

FRAGA, Rosidelma Pereira; SOUZA, Jamesson Buarque de. Hibridismo e intertextualidade no poema em estilo épico: romanceiro da inconfidência e invenção do mar. **Raído**, v. 5, n. 10, p. 37-52, 2011.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro: I romances da renascença**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/63438/63438-h/63438-h.htm#ROMANCEIRO>. Acesso em: 01 nov. 2020.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. Editora Ática, 1985.

GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Vértice e Editora da Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro: 1988.

GONÇALVES, Adalgimar Gomes. **As personagens negras no Romanceiro da Inconfidência: uma escritura inclusiva**. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Faculdade de Letras da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GUILLÉN, Claudio. A estética do estudo de influências em literatura comparada (1959). In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000. 288 p.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

LIRA, Monike Rabelo da Silva. **A loucura quixotesca de Tiradentes e Padre Rolim no Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles**. 2019. 219 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **A poesia da literatura brasileira: do barroco ao modernismo**. Goiânia: Kelps, 2020. 648 p.

LOPES, Anchyses Jobim. **Estética e Poesia: imagem e metamorfose do tempo trágico**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

LOTMAN, Yuri. **Universe of the mind**. New York: I.B Taurus & Co Ltd, 2001.

LUKÁCS, G. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Ronaldo Silva. História e poesia na poética de Aristóteles. **Mneme-Revista de Humanidades**, v. 2, n. 03, 2001.

MARTINO, José. **1789 - A Inconfidência Mineira e a vida cotidiana nas minhas do século XVIII**. Atibaia: Excalibur Editora, 2014.

MASMORRA. In.: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam Informática S.A, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/masmorra>. Acesso em 19/04/2021.

MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MEIRELES, Cecília. **Obra Poética em um volume**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

MEIRELES, Cecília. "Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência". **Conferência pronunciada por C.M. na Casa dos Contos**. Ouro Preto, 20 de abril de 1955.

MENDONÇA, Sônia Regina de. **A industrialização brasileira**. 2ª e d. São Paulo: Moderna, 1995.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

NUNES, Marcos Machado. Interfaces entre a poesia épica, o romance e o romanceiro em paratextos do século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 22, n. 40, p. 84-103, 2020.

OLIVEIRA, Adriane Fabiano de; POTRIQUE, Daniella Tavares; WEBERING, Fernanda Iglesias. "Romanceiro da Inconfidência" e interdisciplinaridade: uma proposta de ensino do gênero lírico historicamente contextualizado. In: XXIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: **Cadernos do CNFL**, v. 3, p. 869-881, 2019.

PAGNAN, Celso Leopoldo. Romanceiro da Inconfidência: poder e literatura. **UniLetras**, v. 31, n. 1, p. 181-199, 2009.

PARAENSE, Sílvia Carneiro Lobato. História, memória e mito no Romanceiro da Inconfidência. **Fragmentum**, v. 1, n. 1, p. 9-30, 2001.

PARANHOS, Maria da Conceição. A construção do passado: Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles. **A Cor das Letras**, v. 1, n. 1, p. 103-113, 2017.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Tradução de Olga Savary.

PELET, Lúcia de Fátima. **Romanceiro da Inconfidência o passado que não deu uma epopeia**. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

PORTÁCIO, Denilson Albano. Romanceiro da Inconfidência, um misto de poder, liberdade e opressão. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 18, n. 2, p. 74-83, jul. 1996. Semestral.

RECORDOR. In.: **WORDSENSE**. Dubai: Seo Doktor, 2021. Disponível em: <https://www.wordsense.eu/recordari/>. Acesso em 20.04.2021.

RODRIGUES, André Figueiredo. A mulher na Inconfidência Mineira. **Revista da Academia Guarulhense de Letras**, v. 14, p. 29-46, 2012.

SALOMÃO, Ana Paula et al. O Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles: Entre o Antigo e o Moderno, entre o Lírico e o Épico. **Revista Eletrônica de Letras**, Franca, v. 5, n. 1, p. 1-47, dez. 2012. Anual.

SAMPAIO, Cláudia Dias. **Diálogos, afetos e pensamento lírico: a poesia de Cecília Meireles**. 2013. 212 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Denise de Fátima Gonzaga da. SILVA, Denise de Fátima Gonzaga da. **Cecília Meireles e o herói inconfidente: um encontro da poética modernista com os arquivos da história brasileira**. 2008. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Teoria Literária, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

SOUZA, Valmir de. História e literatura: uma relação de amor e ode em História do Brasil de Murilo Mendes. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 21, n. 41, p. 45-58, 2008.

SPETACULUM. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Lisboa: Priberam Informática S.A, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/espet%C3%A1culo>. Acessado em 24.03.2021.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. 3. ed. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TURCHI, Maria Zaira. Romanceiro da Inconfidência: o diálogo poético dos tempos. **Signótica**, v. 11, n. 1, p. 137-162, 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi Oliveira; VELLOSO, Mônica Pimenta; CASTRO, Ângela Maria de. **Estado novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. **Revista de Sociologia e Política**, n. 09, p. 57-74, 1997.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ZHIRMUNSKY, Victor M. Sobre o estudo da literatura comparada (1967). In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.