



Reconstrução e consunção: dois passados em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles.

Melina Alves Melo Costa¹

RESUMO: Este artigo busca verificar de que modo o percurso histórico brasileiro internaliza-se na estética literária e aparece transfigurado na forma da lírica, a partir da análise da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles.

ABSTRACT: This article is an attempt to verify how the Brazilian historic course internalizes itself in the literary aesthetic and how it is transfigured in the lyric form, based in the analysis of *Romanceiro da Inconfidência*, by Cecília Meireles.

PALAVRAS-CHAVE: lírica nacional; Inconfidência Mineira; Cecília Meireles; fantasmagoria.

KEYWORDS: national lyric; Inconfidência Mineira; Cecília Meireles; phantasmagoria.

Introdução

A arte, como trabalho que tem entranhado em si os dilemas da condição própria da modernidade, mostra-se como uma das únicas vias pelas quais é possível libertar-se – mas não totalmente – do mundo reificado de que faz parte. A sua principal contradição consiste nesse ponto: a arte não se separa da realidade da qual surgiu nem pode ser julgada como alheia a esta, como uma espécie de força independente e redentora; é a partir da consciência de seu próprio estado de coisificação que ela se torna apta a combatê-lo e a visualizar os impasses intrínsecos ao mundo – dilemas muitas vezes negados aos nossos olhos, de modo que ficamos acorrentados a uma falsa liberdade. Com a divisão de trabalho da sociedade moderna, a arte adquiriu um caráter autônomo, como algo que se fecha em si mesmo e não tem outra tarefa senão falar de si. É preciso, no entanto, compreender o trabalho artístico como algo repleto de carga histórica, pois a própria autonomia da arte é, ela mesma, um impulso de caráter social e histórico, e na forma artística se encontram inseridas todas as questões e contradições oriundas da sociedade capitalista e reificada em que vivemos.

A literatura, como parte do processo artístico ora explanado, assume uma postura peculiar ao desenvolver-se na condição periférica e colonizada das nações latino-americanas, e particularmente do Brasil. Aqui, “a literatura é uma planta aclimatada,

¹ Graduanda do curso de Letras na Universidade de Brasília; melinaamc@gmail.com.

adaptada, mas antes de tudo imposta” (BASTOS, 2008, p. 135). Desse terreno, brotaram novas contradições – distintas daquelas desenvolvidas nas nações centrais – que se refletiram na formação e consolidação de uma literatura nacional em um país que já nasceu como ruína, em que “a derrota, que é o lugar de onde partimos, aconteceu antes mesmo do começo” (BASTOS, 2008, p. 137). Dessa maneira, deu-se no Brasil o fortalecimento de uma cultura extremamente organizada e significativa sem que houvesse esse mesmo progresso na estrutura da sociedade, de modo que ambas coexistem dialeticamente e a primeira “funciona como um antídoto para a tendência dissociadora” da segunda (SCHWARZ, 1999 p. 57). Ainda segundo Roberto Schwarz, “a elite brasileira, na sua parte interessada em letras, pôde alcançar um grau considerável de organização mental, a ponto de produzir obras-primas, sem que isso signifique que a sociedade a qual esta mesma elite se beneficia chegue a um grau de civilidade apreciável” (1999, p. 55).

A partir dessa concepção do fazer literário e das circunstâncias em que ele se dá na sociedade brasileira, a lírica ostenta uma posição diferenciada devido à sua natureza mais subjetiva e individualista – sem deixar de ser “uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens” (ADORNO, 2003, p. 69). Assim, é possível que, do seu tom individual mais profundo e hermético, o poema se amplie a uma perspectiva universal, tornando visível um conhecimento outrora negado e escondido. É desse modo que o social se explicita na poesia, quando aquele se encontra arraigado nesta de maneira indissociável. Como afirma Adorno:

em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema (2003, p. 72).

Tomando as noções acima apresentadas como basilares à presente pesquisa, em conjunto com as leituras e discussões propiciadas pelo Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica (Departamento de Teoria Literária e Literaturas – UnB), pretende-se analisar a obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, pelo prisma da crítica materialista dialética, considerando como se apresenta a relação entre forma literária e processo social na produção lírica.

Assim, os objetivos centrais desse trabalho fundam-se no princípio da obra literária tomada para análise como meio de questionamento, reflexão e reconstrução da história,

bem como na ideia de um produto poético que carrega em si o peso e as consequências do percurso histórico da nossa nação, a partir do acontecimento da Inconfidência Mineira, fomentador e mote da obra em questão. Além disso, tem-se como essencial a verificação de como a forma poética utilizada pela autora, apesar de estrangeira e arcaica, possui fatores sociais peculiares à realidade brasileira transfigurados em sua estética.

Partindo disso, assim como do material crítico produzido principalmente por Antonio Candido, Theodor Adorno e Roberto Schwarz, a pesquisa tem como *corpus* para a análise os poemas “Fala Inicial”, “Cenário”, “Romance II ou Do ouro incansável”, “Romance XV ou Das cismas de Chica da Silva”, “Romance XXI ou Das Ideias”, “Romance XXV ou Do aviso anônimo”, “Romance XXXVIII ou Do embuçado”, “Romance XLIX ou De Cláudio Manuel da Costa”, “Romance LXXIV ou Da Rainha prisioneira”, “Fala à comarca do Rio das Mortes”, “Romance LXXVII ou Da música de Maria Ifigênia” e “Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora”, todos retirados do livro *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (2008).

1. O gênero Romanceiro

O Romanceiro é um gênero poético narrativo de origem medieval, correspondente, na península Ibérica, à balada narrativa medieval europeia, e herdeiro da funcionalidade da epopeia. Possui algumas regras, como versos de catorze ou quinze sílabas métricas (sete, se forem transcritos em verso curto), sendo polirrímicos ou monorrímicos. Tais características formais constituem um modelo que é seguido pela maioria dos romances de expressão castelhana, ao passo que os textos portugueses tendem a introduzir um maior número de variações formais. O Romanceiro é pertencente ao século XIV, mas foi redescoberto com o advento do Romantismo, e estudos sobre ele foram iniciados por Almeida Garrett em 1824. Segundo Pere Ferré:

No Romanceiro, tal como se encontrava conservado na memória do Povo, achar-se-ia a legítima literatura nacional, não contaminada pelas correntes culturais estrangeiras que tinham desvirtuado, desde pelo menos o século XVI, as letras portuguesas. Regressar-se-ia, deste modo, ao que de mais puro e genuíno havia nas letras pátrias. Da poesia popular havia que tirar todos os ensinamentos; nela se encerravam os mananciais de urna inspiração reformada. A actividade colectora e editorial de Almeida Garrett deu os seus frutos. Com a renovação romântica, começou a surgir uma série de poetas que, aproveitando as instruções do seu mestre, constroem ou refundem romances.

Braulio do Nascimento (2004, p. 17) afirma que o romanceiro foi “o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o Atlântico e os das terras da América” visto que, como atestam vários documentos antigos, a migração dos romances tradicionais para o Novo Mundo data desde os primeiros anos da chegada dos europeus a estas terras, trazidos como parte da sua bagagem cultural. No entanto, ele não se constituiu aqui apenas como relíquia de uma cultura estrangeira e remota; essa poesia tradicional foi inúmeras vezes reproduzida e recriada, de modo que pode ser encontrada “nos mais diversos pontos do país, nas áreas rural e urbana, entre índios do Amazonas e vaqueiros de Sergipe, em versos soltos dos gaúchos, ou em Cuiabá, capital de Mato Grosso” (NASCIMENTO, 2004, p. 19). Este caráter atual e vivo que podemos atribuir ao romanceiro no nosso país não se deve somente à sua enorme difusão, mas também à variedade de temas que continuam sendo registrados e de versões dos romances portugueses, como o de *Juliana e D. Jorge*, que é o mais recolhido no Brasil. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, em sua Tese de Doutorado (2000), registrou 109 tipos de romances, com 938 versões, dos quais 55 identificados em coletâneas ibéricas. Assim, a tradição brasileira incorporou mais de meia centena de temas ibéricos, cujas versões, apesar de não alterarem a estrutura do romance, apresentam traços culturais bastante significativos.

Partindo dos esclarecimentos sobre o romanceiro tradicional e de um breve panorama da sua situação no Brasil, vamos enfocar a obra de Cecília Meireles, objeto do presente estudo. O *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953 após vários anos de intensa pesquisa por parte da autora, é composto de 5 falas, 4 cenários, 1 serenata, 1 retrato e 85 romances.

Cecília Meireles, em conferência proferida no 1º Festival de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955, fala sobre o processo de criação da obra, o seu enquadramento no gênero “romanceiro” e o porquê dessa escolha para a construção de uma produção literária sobre a Inconfidência Mineira (MEIRELES, 2008, p. 21):

O *Romanceiro* foi construído tão sem normas preestabelecidas, tão à mercê de sua expressão natural que cada poema procurou a forma condizente com sua mensagem. Há metros curtos e longos; poemas rimados e sem rima, ou com rima assonante – o que permite maior fluidez à narrativa. Há poemas em que a rima aflora em intervalos regulares, outros em que ela aparece, desaparece e reaparece, apenas quando sua presença é ardentemente necessária. Trata-se, em todo caso, de um *Romanceiro*, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um “cancioneiro” – o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada. [...]

O *Romanceiro* teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias, de, não podendo reconstituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda.

A partir das observações da autora, vemos o caráter desprezado da obra, no sentido de não se deter estritamente à forma do romance peninsular. Assim, Cecília adequou-a à realidade do nosso país, ou melhor, o próprio *Romanceiro da Inconfidência* foi-se adequando, de modo que verificamos como a estética do romanceiro tradicional foi, de certa forma, contaminada pela sociedade brasileira. Chegamos, então, a um ponto crucial: mesmo com a utilização de uma forma estrangeira e arcaica para falar sobre um acontecimento do século XVIII, é possível perceber o momento social em que a autora estava inserida entranhado na obra, que se mostra e se efetiva na estética desta. Assim, verifica-se o que Antonio Candido (2006, p. 4) afirma: “que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”, o que será exposto mais detalhadamente no decorrer da análise da obra que se segue.

2. Análise de poemas do *Romanceiro da Inconfidência*

2.1. Fantasmagoria

A figura do fantasma é recorrente em todo o *Romanceiro da Inconfidência*. No entanto, é preciso diferenciar se essa fantasmagoria, no que diz respeito à figuração das palavras, é uma alegoria ou um símbolo. Antonio Candido define estes dois conceitos da seguinte maneira (CANDIDO, 1996, p. 79):

Alegoria é a “representação corporificada (‘verlebendige’) de um conceito abstrato” (Art. “Allegorie”, *Kleines Literarisches Lexikon*), por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa. É condição que o conceito visado esteja claramente implícito, sendo que às vezes é também expresso pelo próprio autor, como é obrigatório no caso extremo da fábula, onde há um elemento necessário de narrativa fictícia e uma conclusão moral. Quando há um sentido possível que o poeta não quer deixar claro, ou quando a representação figurada é breve, sem caráter narrativo, afastando a ideia de fábula, temos o símbolo. Tecnicamente poder-se-ia dizer que “a alegoria descreve conscientemente o geral e o abstrato no particular”, enquanto o símbolo “faz transparecer o geral na forma do particular”.

Veamos como o fantasma está inserido em alguns poemas da obra (MEIRELES, 2008), como no “Romance II ou Do ouro incansável” (p. 50):

Descem fantasmas dos morros,

vêm almas dos cemitérios:
todos pedem ouro e prata,
e estendem punhos severos,
mas vão sendo fabricadas
muitas algemas de ferro.

No “Romance LXXIV ou Da Rainha prisioneira” (p. 215):

E seu corpo já transparente,
e já dentro dele mais nada.
[...]
Ei-la, a estender pelas paredes
Sua desvairada figura...

No “Romance LXXVII ou Da música de Maria Ifigênia” (p. 226):

Mãos de Maria Ifigênia,
Fantasma inocente e alado...
– vosso compasso perdeu-se
por um tempo desgraçado...

E no “Romance LXXX ou Do enterro de Bárbara Eliodora” (p. 230):

Transparente de água e lua,
velha poeira em sonho de asa,
Dona Bárbara Eliodora
move seu débil fantasma
entre o túmulo e a memória
mariposa na vidraça.

A partir dos trechos dos poemas e da diferenciação entre as figuras literárias estabelecida por Candido, podemos afirmar o caráter simbólico do fantasma na obra. Aqui, ele não aparece como parte de uma provável fábula ou narrativa moralista, criadas a partir de uma intenção consciente e objetiva do autor, como ocorre no caso da alegoria, mas sim como parte da composição abstrata, imprecisa e hipotética que assinala a obra. Há ainda outra afirmação de Candido acerca da composição do símbolo que reforça essa ideia (CANDIDO, 1996, p. 80):

No símbolo, 1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; 2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; 3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. Daí a sua grande força sugestiva, a magia que o cerca, a sua resistência maior à estereotipia.

Então, qual seria a simbologia da figura do fantasma no *Romanceiro da Inconfidência*, ainda que sem uma intenção propriamente dita por parte da autora? Podemos dizer que as frequentes imagens desses fantasmas, que indicam sua constante presença em

momentos diversos da obra, remetem ao próprio acontecimento da Inconfidência Mineira – passado que insiste em se afirmar, trazendo à tona a sua carga histórica. É um fato que está cronologicamente acabado: não está mais vivo, no entanto está presente e permanece rondando a realidade. Ele está, assim como a figura fantasmagórica de Bárbara Eliodora, “entre o túmulo e a memória”, ou seja, em um espaço que não se situa nem no esquecimento e na superação plena nem na simples recordação, isenta de ressentimentos ou mágoas. Pode-se inclusive estabelecer uma relação entre o passado problematizado esteticamente em *Romanceiro da Inconfidência* com o poema “Confidência do Itabirano”, de Carlos Drummond de Andrade, cujos últimos versos são: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (2008, p. 12). Assim como no poema de Drummond, o passado no *Romanceiro da Inconfidência* surge como algo que não foi superado e que, apesar de não mais existir, nunca passou, fazendo com que suas lembranças pesem e persistam no presente.

Além disso, pode-se dizer que a própria história literária brasileira está inserida nesse símbolo. Sabe-se que, no momento em que Cecília Meireles cria o *Romanceiro*, já existia uma literatura nacional bastante firme e consolidada. Esta se opõe à própria realidade social do Brasil, que se mantém estagnada apesar do avanço do trabalho intelectual aqui produzido. Segundo Candido (2007), foi possível no Brasil a constituição de um sistema literário nacional sem que houvesse, até hoje, uma nação unificada e independente. Roberto Schwarz afirma, no ensaio “Os sete fôlegos de um livro” (1999), que a literatura “pode atingir organicidade sem que ocorra o mesmo com a sociedade a que ela corresponde” (p. 55), de modo que a unidade cultural que possuímos funciona como um “elemento antibarbárie” (p. 57) – nas palavras do autor – em contraposição à desintegração e desarticulação do país. Desse modo, sintetiza-se no símbolo fantasmagórico do *Romanceiro* um dos principais dilemas nacionais: um país que, apesar de possuir uma autonomia e modernidade de natureza “débil” – ainda comparando a realidade brasileira ao fantasma de Bárbara Eliodora – foi capaz de consolidar de maneira extremamente eficaz uma produção literária consciente e ativa.

Acerca dessa natureza fantasmagórica de sua obra, Cecília Meireles discorre na conferência proferida no 1º Festival de Ouro Preto, em 20 de abril de 1955:

Assim, a primeira tentação, diante do tema insigne, e conhecendo-se tanto quanto possível, através dos documentos do tempo, seus pensamentos e sua fala – seria reconstituir a tragédia na forma dramática em que foi vivida, redistribuindo a cada figura o seu verdadeiro papel. Mas se isso bastasse, os documentos oficiais com

seus interrogatórios e respostas, suas cartas, sentenças e defesas realizariam a obra de arte ambicionada, e os fantasmas sossegariam, satisfeitos. Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastado no seu mecanismo de símbolos, com as mais inesperadas repercussões (MEIRELES, 2008, p. 19 e 20).

A partir da fala da autora, vemos a oposição entre arte e história: a primeira, apesar de transfigurar os fatos em forma poética e de não apresentá-los com precisão e fidelidade – e exatamente por isso –, torna-se capaz de mostrar as “verdades”, aqui simbolizadas também na figura do fantasma, que foram escamoteadas pela segunda, dando-lhes novos sentido e significação. A poesia, assim, desperta os fantasmas que a história procurou adormecer por tanto tempo. Desse modo, o trabalho literário apresenta-se como um instrumento de questionamento e modificação da história – como será exposto mais a fundo no próximo tópico da análise –, tornando-se até mais legítimo e verdadeiro do que os registros históricos prestigiados a que nos é dado acesso. Além disso, a literatura manifesta-se como uma fenda através da qual nos é permitido contemplar a realidade, conscientizando-nos não só do que nos cerca, mas também daquilo que está além do nosso campo de visão.

2.2.Reconstrução X consumação do passado

Cecília Meireles, ainda na conferência do 1º Festival de Ouro Preto, explica o porquê de ter utilizado a forma poética para narrar os acontecimentos da Inconfidência Mineira (MEIRELES, 2008, p. 20):

Ainda que se soubessem todas as palavras de cada figura da Inconfidência, nem assim se poderia fazer com o seu simples registro uma composição da arte. A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira.

Também sobre o fazer literário, Antonio Candido afirma:

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*. [...] Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior

para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação casual (CANDIDO, 2006, p. 12-13).

A concepção desse processo de inserção – de forma reduzida e transfigurada – do traço social na obra literária, apresentada acima por meio das citações, é basilar para o entendimento e análise de qualquer forma artística. No *Romanceiro da Inconfidência*, isso se dá de maneira bastante intensa, já que a obra tem como mote um evento de grande relevância na história brasileira, a Inconfidência Mineira. A partir da adaptação de uma forma poético-narrativa de origem medieval – o romanceiro peninsular – a autora, ao mesmo tempo em que reconstitui o passado, que foi pesquisado por ela com profundidade, revela questionamentos diante da história oficial dos fatos, que se torna passível de alterações. Para tanto, ela faz uso de um eu-lírico/narrador – figura que se situa no momento em que a obra foi escrita, duzentos anos após o episódio da Inconfidência. Tal figura possui uma posição oscilante frente a esse acontecimento, já que há momentos em que apenas assiste aos fatos que se contam sozinhos, bem como ocasiões em que chega a modificá-los. Assim, o *Romanceiro da Inconfidência* é construído sobre um terreno dialético em que, ora a forma poética expõe um passado findo e inalterável diante do narrador, ora faz com que este se torne capaz de questionar e *alterar* o passado que narra. É dessa maneira, participando intensamente dos fatos e obrigando o leitor a fazê-lo também – seja como quem somente observa os acontecimentos, seja como parte atuante e questionadora deles, quase revivendo o passado – que o narrador da obra nos conta sobre esse evento histórico que teve seu ápice em de 21 de abril de 1792.

Veremos como isso é possível a partir de alguns poemas, cuja análise terá como fio condutor a relação entre passado e presente, considerando o modo como o narrador une esses dois extremos, assim como o seu papel de modificador (ou não) da matéria narrada.

No primeiro poema da obra, “Fala Inicial”, podemos verificar a participação tanto do leitor como do próprio narrador. Nos primeiros oito versos há a presença de muitas imagens em relação de sinestesia: “– pois sinto bater os sinos,/ percebo o roçar das rezas,/ vejo o arrepio da morte” (MEIRELES, 2008, p. 37); o que, juntamente com o efeito aliterativo de repetição do S (e do C com som de S), conduz o leitor a sentir a atmosfera de tensão, perseguição e dúvida que o narrador confere ao dia da execução de Tiradentes.

Nos versos seguintes, os verbos estão no presente e na 1ª pessoa do singular e são ações que evidenciam a presença do narrador na situação que é narrada: “avisto a negra

masmorra”, “descubro as altas madeiras” (MEIRELES, 2008, p. 37). Em seguida, um longo trecho do poema é marcado pelos questionamentos do narrador e suas tentativas de respondê-los, mostrando sua indignação diante da iniquidade dos acontecimentos.

Na sexta e na sétima estrofes os verbos são empregados no plural, ou seja, agora a fala do narrador representa uma coletividade:

Não choraremos o que houve,
nem os que chorar queremos:
contra rocas de ignorância
rebenta a nossa aflição. (MEIRELES, 2008, p. 39)

Assim, o narrador retorna ao dia da execução de Tiradentes, assistindo a tudo sem esperanças de modificar o que se passou, no entanto com um forte sentimento de revolta pelos atos de injustiça ali cometidos.

O poema “Cenário”, que se segue ao anterior, evidencia essa relação dialética entre reconstrução e consumação do passado de maneira mais marcante. O narrador descreve o cenário da Inconfidência, a princípio, partindo de seu presente, e recorda o que ali fez e viu em algum momento do passado, como nos mostram os verbos das oito primeira estrofes: “Passei por essas plácidas colinas”, “As mesmas salas deram-me agasalho”, “a voz ouvi de amigos e inimigos” (MEIRELES, 2008, p. 40).

Daí em diante, vemos uma mudança nos verbos, que passam do passado para o presente e assim aproximam, gradativamente, o narrador do passado: tudo aquilo que fez parte da Inconfidência e seus fantasmas falam, contam, chamam, apontam, acenam – ou seja, exercem um papel ativo –, enquanto o narrador entende e escuta –; o que significa que, apesar da sua aproximação com o passado, ele ainda desempenha um papel passivo. Porém, é na 25ª estrofe que a penetração do narrador no passado atinge o seu ápice, pois ele assume papel não só ativo, mas também transformador diante do passado, o qual ele antes apenas contemplava de maneira passiva. Este momento do poema evidencia, até pelos próprios termos usados na 25ª e 27ª estrofes – “com o pó do chão meu sonho confundia” e “E recompunha as coisas incompletas” (MEIRELES, 2008, p. 42) –, a possibilidade de viver e modificar o passado.

No entanto, ao chegar à 35ª estrofe, o narrador defronta-se com a realidade e se dá conta de que não há nada ali, expondo uma série de questionamentos:

Tudo em redor é tanta coisa e é nada:
Nise, Anarda, Marília – quem procuro?
Quem responde a essa póstuma chamada?

Que mensageiro chega, humilde e obscuro?
Que cartas se abrem? Quem reza ou pragueja?
Quem foge? Entre que sombras me aventuro? (MEIRELES, 2008, p. 43 e 44)

A repetição do pronome “quem”, bem como o uso de termos como “póstuma chamada”, “obscuro” e “sombras”, adensam o caráter fantasmagórico desse ponto do poema. Temos a impressão de que o narrador se encontra perdido em meio a várias figuras etéreas, as quais vão se desfazendo no ar, no mesmo momento em que são evocadas pelo narrador. No fim, ele se encontra sozinho, rodeado de “tanta coisa e nada”, pois o que há ali para acompanhá-lo são apenas fantasmas. É interessante ressaltar que essas figuras – Nise, Anarda, Marília – fazem parte da tradição literária brasileira: Nise é a musa de Cláudio Manuel da Costa, Anarda, a de Manuel Botelho de Oliveira, e Marília, a mais conhecida, a de Tomás Antônio Gonzaga. Portanto, o narrador recorre aos espectros da nossa própria literatura – que permeiam toda a obra – para tentar recompor o passado.

Em seguida, é como se ele tivesse despertado do sonho no qual se encontrava mergulhado, pois nesse momento toma consciência das incertezas da memória e depara-se com um passado inacessível, nos seguintes versos das 37^a e 38^a estrofes:

A memória é também pálida e morta
sobre a qual nosso amor saudoso adeja.

O passado não abre a sua porta
e não pode entender a nossa pena. (MEIRELES, 2008, p. 44)

Assim, este primeiro “Cenário” é como uma síntese da ideia dos dois passados na obra, pois nele podemos ver um processo que se inicia com a descrição de um passado já acabado e distante e chega até a própria recomposição de um passado fantasmagórico que se mistura com o presente, sujeito a ser modificado.

Ao longo de todo o *Romanceiro*, vemos com muita frequência a aceitação por parte do próprio narrador do seu papel na reconstrução do passado que ele se propõe a fazer. No “Romance XV ou Das cismas de Chica da Silva”, por exemplo, há um diálogo entre Chica da Silva e o Contratador Fernandes, cujas falas são introduzidas pelo reconhecimento do narrador, entre parênteses, de que aquilo é fruto de suas suposições e de sua imaginação, evidenciando o caráter de reconstrução do passado nesse romance: “E o Contratador responde/ (imagino o que dizia):” (MEIRELES, 2008, p. 78).

O passado é recontado não com base apenas na imaginação do narrador, mas também nas suposições do povo, no que ele ouviu dizer – o que não deixa de ser impreciso e duvidoso. Vemos isso nesse mesmo romance: “Responde Chica da Silva/ (assim dizem que pensava):” (MEIRELES, 2008, p. 78), ou no romance anterior (XIV): “Por baixo da cabeleira/ tinha a cabeça rapada/ e até dizem que era feia)” (MEIRELES, 2008, p. 74).

Nos romances XXV, XXXVIII e XLIX, ou “Do aviso anônimo”, “Do embuçado” e “De Cláudio Manuel da Costa”, respectivamente, ocorre algo semelhante. No primeiro, encontramos a chegada de uma carta anônima ameaçadora e a sua personificação, logo na primeira estrofe:

Veio uma carta de longe,
não se sabe de que mão.
Atravessou esses campos,
caiu como flor ao vento
sobre a Vila de São João. (MEIRELES, 2008, p. 101)

O primeiro verso aparece cinco vezes no poema todo, o que reitera o constante perigo e as trágicas consequências que essa carta trazia. O narrador não é onisciente, já que também indaga a autoria do aviso e seu conteúdo. Ele fala com verbos no imperativo (correi, enterrai, mandai, escondi, aproximai, etc), dirigindo-se a “senhores da terra, Ouvidor e Coronéis”, como também aos que os servem: “Parte, cabra, vai-te embora / vai levar a teu patrão / as notícias que chegaram” (MEIRELES, 2008, p. 101). Nas 5ª e 6ª estrofes há indagações, tanto por parte do narrador como por parte do povo, cuja fala se apresenta inserida entre parênteses: “Vede as janelas fechadas! / Confabulam! Querem Rei!” (MEIRELES, 2008, p. 102). Quando o narrador descreve os feitos ameaçadores daqueles que perseguiram os inconfidentes, as frases estão sempre com o sujeito indeterminado (primeira e sétima estrofes), o que é mais um indicativo do seu desconhecimento dos fatos e de seu papel na construção de hipóteses acerca deles.

O segundo romance, XXXVIII, inicia-se com questionamentos do narrador sobre o embuçado – pessoa coberta com uma capa que supostamente advertiu Cláudio Manuel da Costa a fugir e escapar da morte –, os quais se mantêm por todo o poema. Das nove estrofes repletas de perguntas, quatro delas concluem-se com o mesmo verso: “Era o Embuçado” (MEIRELES, 2008, p. 129). Percebemos, assim, que o narrador sabe o fato, mas desconhece os seus detalhes e encontra-se em posição de dúvidas e suposições diante desse passado incerto que pretende narrar.

Já o romance XLIX, diretamente ligado ao anterior, narra a misteriosa morte de Cláudio Manuel da Costa, ocorrida em 2 de julho de 1789 na prisão, por meio de falas (precedidas de travessão) que representam os questionamentos da população da época sobre esse acontecimento. Expressões de dúvida, como “talvez” e verbos impessoais, presentes por todo o poema, reiteram esse caráter de questionamento e de hipóteses do poema. Além disso, é clara a influência que os interesses dos poderosos exerceram sobre a investigação da morte de Cláudio Manuel, como fica evidente na terceira e na quarta estrofes:

– Dizem que não foi atilho
nem punhal atravessado,
mas veneno que lhe deram,
na comida misturado.
E que chegaram doutores,
e deixaram declarado
que o morto não se matara,
mas que fora assassinado.

E que o Visconde dissera:
“Dai-me outro certificado,
que aquele ficou perdido,
por um tinteiro entornado!”
E quem vai saber agora
o que se terá passado? (MEIRELES, 2008, p. 156)

O romance é finalizado com uma estrofe destacada em *itálico*, correspondente à fala do narrador, que, após reproduzir as falas hipotéticas do povo sobre a morte do poeta árcade, conclui apenas a perduração do mistério.

Por fim, ainda com relação aos mesmos aspectos, temos o poema “Fala à comarca do Rio das Mortes”, que, todo repleto de perguntas e de uma grande repetição da palavra “onde”, relembra com saudosismo um momento do passado de beleza, alegria e sossego. Há a descrição de um local fantasmagórico e decadente, tendo a prosopopeia como recurso utilizado para criação dessa imagem, como nos versos:

As casas estão caindo
muito tristes, abraçadas.
As cores estão chorando
suas paredes tão fracas,
e as portas sem dobradiças,
e as janelas sem vidraças.
[...]
As ruas vão-se arrastando,
extremamente cansadas,
com suas saias escuras
todas de lama, na barra. (MEIRELES, 2008, p. 217)

Em alguns momentos, o narrador se dirige a determinadas figuras: Bárbara Eliodora, esposa de Alvarenga Peixoto (na 7ª estrofe), coronéis e doutores (na 8ª estrofe), “pássaros da sombra”, os negros que trabalhavam na mineração (na 11ª estrofe), santos (na 12ª estrofe) e, por fim, a própria “cidade abandonada” (última estrofe). Na 13ª estrofe, ocorre uma quebra no padrão do poema: as próximas cinco estrofes são inseridas em parênteses, e nelas o narrador – que descreve a Comarca do Rio das Mortes a partir do momento presente da autora, ou seja, no momento em que o *Romanceiro* foi escrito – imagina o que fazia Padre Toledo naquele mesmo lugar há duzentos anos, isto é, no período em que ocorria a Inconfidência. Neste momento, o narrador recria livremente o passado.

Assim, a partir das análises dos poemas apresentados, é claro o papel participativo do narrador na reconstrução dos fatos, diante dos quais o narrador também indaga, questiona, supõe, cria hipóteses e faz o leitor acompanhá-lo nessas ações. Este mesmo narrador que modifica o passado também apresenta momentos de ceticismo e desesperança diante de uma mudança no acontecido e chega a afirmar a sua impossibilidade. Aqui, ele não se contenta em simplesmente expor a história: há momentos do poema em que retorna ao passado e vive tudo aquilo que conta, compartilhando das mesmas dúvidas das pessoas que presenciaram aquele acontecimento; há outros em que o narrador apenas observa com a distância e o conhecimento de quem olha o passado a duzentos anos de distância. A partir disso, podemos afirmar que a obra de arte adquire um papel de, em certa medida, por em xeque a força e a validade dos registros históricos oficiais quando os questiona e se propõe a refazê-los por meio da forma literária. Podemos evidenciar, igualmente, um movimento de idas e vindas, um refazimento contínuo do trajeto entre o passado e o presente em todo o *Romanceiro da Inconfidência*.

Portanto, fica claro que as escolhas feitas por Cecília Meireles na composição da obra – de transpor para a literatura o fato da Inconfidência Mineira e utilizar, para tanto, a forma arcaica e estrangeira do romanceiro – não são arbitrárias ou casuais. Em um país como o Brasil, que sempre foi dependente do material cultural produzido na Europa e teve suas criações artísticas feitas com base nesses modelos, tudo possui um caráter atrasado e desconexo, como as ruínas de algo ainda em construção; no vai e vem do tempo forjado pela poesia está internalizada a difícil e fantasmagórica lógica temporal do chão histórico brasileiro: a não contemporaneidade dos elementos contemporâneos, que resulta da impossibilidade histórica objetiva de superação efetiva do passado colonial, que arrasta

para o presente os efeitos reais de seus fantasmas na formação nacional. Assim, a melhor maneira – talvez a única – de resgatar um passado que não foi superado, que perdura no presente e continua vivo, dando a ele um novo sentido, tenha sido o uso dessa forma medieval ao mesmo tempo tão desarmônica e tão consonante com a realidade brasileira. Desarmônica por se tratar de uma estética peninsular e do período medieval – inexistente na história do Brasil; e consonante por se configurar da mesma maneira que a nossa nação, isto é, por ser deslocada, incoerente, “fora do lugar”.

2.3. “E as ideias”

Um dos poemas que merece ser analisado com maior atenção é o “Romance XXI ou Das Ideias”. Nele, as estrofes são formadas principalmente por frases curtas (muitas com apenas uma palavra) e cada uma caracteriza os aspectos de um estrato da sociedade (o clero, o povo, os escravos, os intelectuais...), tendo sempre “E as ideias” como verso final. O seguinte trecho da segunda estrofe exemplifica o modo como o poema é estruturado (MEIRELES, 2008, p. 90):

Anjos e santos nascendo
em mãos de gangrena e lepra.
Finas músicas brotando
as alfaias das capelas.
Todos os sonhos barrocos
deslizando pelas pedras.
Pátios de seixos. Escadas.
Boticas. Pontes. Conversas.
Gente que chega e que passa.
E as idéias.

Assim, o romance XXI evidencia como os ideais europeus pairavam sobre a fragmentada organização social do Brasil, pois ao mesmo tempo em que não se encaixavam de fato, por serem impróprios, permaneciam ali deslocados, transformados da acepção que tinham nos países centrais. No ensaio “As ideias fora do lugar”, Roberto Schwarz discorre sobre essa situação de incompatibilidade que se repete com tanta frequência na história brasileira:

Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das idéias liberais; [...] Submetidas à influência do lugar, sem perderem as pretensões de origem, [as ideias liberais] gravitavam segundo uma regra nova, cujas graças, desgraças, ambigüidades e ilusões eram também singulares (SCHWARZ, 2005, p. 64 e 77).

Portanto, encontramos na estrutura do poema a inadequação entre as ideias liberais disseminadas pelos intelectuais e a sociedade brasileira, que convivia com a escravidão. E é

desse modo, segundo Antonio Candido (2006), que o processo social aparece como elemento interno da obra, tornando-se parte integrante da sua constituição estética.

Tomando essa contradição como mote, verificamos como ela se amplia e se caracteriza, como já foi dito, como um dos principais dilemas do Brasil. A incoerência entre o que pensa e produz a intelectualidade brasileira e a estagnação social é um traço que se perpetua desde o início do processo de formação da literatura nacional, fato compreensível se nos atentarmos à origem colonial e à condição periférica do nosso país. É o que Schwarz chama de progresso à brasileira, em que “de fato ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso a literária – que se completaram de modo muitas vezes até admirável, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar” (1999, p. 55). Assim, há no *Romanceiro da Inconfidência* a internalização de uma verdade nacional, a transferência de uma carência do âmbito social e econômico à esfera literária, de modo que as problemáticas da sociedade se transfiguram esteticamente em poesia.

Considerações finais

No presente trabalho sobre a obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, procurou-se demonstrar de que maneira a lírica – como parte de um processo de trabalho artístico – é capaz de incorporar, transfigurados em sua forma estética, os fatores que regem e caracterizam a sociedade na qual se deu a sua produção. Assim, identificou-se a obra como um meio em que é possível a agregação dos mais profundos dilemas nacionais, revelando o peso que o passado colonial, atrasado e escravocrata exerce continuamente no percurso da nossa nação e na literatura aqui produzida. Dentre esses conflitos, identificamos como ponto crucial para a consciência da realidade social do Brasil a relação dialética entre a organicidade da sua criação intelectual e a sua desarticulada configuração social e econômica, quadro que só se tornou possível devido à nossa condição de nação periférica inserida em um mundo moderno e capitalista. Tendo isso em vista, torna-se compreensível a escolha do gênero pela autora, forma que carrega em si o atraso tão peculiar do Brasil e que permitiu, esteticamente, a associação das principais contradições inerentes ao país.

A obra mostrou-se também como forma de questionamento e uma proposta de reconstrução do que se toma como história. Em um movimento e idas e vindas, ora torna-se

possível a quebra dos registros formais e a livre composição do passado, ora tem-se como único horizonte a impossibilidade de alteração do passado, distante e inalcançável.

A análise da constituição do *Romanceiro da Inconfidência* permitiu visualizar como o caminho traçado pela história brasileira apresenta-se de maneira espectral, sugerindo a sua própria presença fantasmagórica no bojo das produções artísticas aqui desenvolvidas. Portanto, muitos fatos julgados como findos e de certa forma apagados do nosso dia a dia ainda flutuam sobre nós, recusando a sua permanência apenas na memória e trazendo à tona o que tem sido negado ao alcance dos nossos olhos.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”, *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Confidência do Itabirano”, *In: Sentimento do mundo*. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BASTOS, Hermenegildo. “O que vem a ser representação literária em situação colonial”. *In: LABORDE, E.; NUTO, J. V. C. (Org.). Em torno à integração: estudos transdisciplinares*. Brasília: Edunb, 2008.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 41ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. “Crítica e sociologia”, *In: Literatura e sociedade*, 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3ª edição. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

_____. “Notas de crítica literária – duas notas sobre poética”, *In: Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.

FERRÉ, Pere. “Romanceiro velho e tradicional”. Disponível em: <http://www.attambur.com/Recolhas/romanceiro.htm>, acesso em 20 de agosto de 2010.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Coleção Folha Grandes Escritores Brasileiros, Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

NASCIMENTO, Braulio do. *Estudos sobre o romanceiro tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”, *In: Cultura e política*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. “Os sete fôlegos de um livro”, *In: Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.