



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA

ANA LUÍZA ARAÚJO AGUIAR

**“NO GRANDE ESPELHO DO TEMPO, CADA VIDA SE RETRATA”:  
REALISMO POÉTICO E FORMAÇÃO DO BRASIL EM *ROMANCEIRO  
DA INCONFIDÊNCIA*, DE CECÍLIA MEIRELES**

BRASÍLIA/DF – 2021

ANA LUÍZA ARAÚJO AGUIAR

**“NO GRANDE ESPELHO DO TEMPO, CADA VIDA SE RETRATA”:  
REALISMO POÉTICO E FORMAÇÃO DO BRASIL EM *ROMANCEIRO  
DA INCONFIDÊNCIA*, DE CECÍLIA MEIRELES**

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura.

Orientador: Prof. Edvaldo Aparecido Bergamo

BRASÍLIA/DF – 2021

Ao Armando Braga, figura marcante do Instituto de Letras, pelo essencial e inesquecível incentivo concedido no meu 1º semestre da graduação, o qual me fez desbravar obstáculos, agarrar oportunidades e chegar até aqui sem desistir de nada no meio do caminho.

*(In Memoriam)*

Ao Thiago Dourado, o colega mais gentil que conheci na Universidade de Brasília. Atravessei e completei uma trajetória que você não pôde completar, mas fiz isso pensando afetuosamente em você, sempre e a cada passo dado, como uma forma de te celebrar.

*(In Memoriam)*

À Nana, meu amor canino, pela inestimável companhia e pelo afeto dos últimos treze anos da minha vida – sou grata, sobretudo, pelo alento de sua presença nos momentos difíceis e solitários desta pandemia e durante parte da confecção deste trabalho.

*(In Memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Embora este trabalho tenha sido fruto de esforços pessoais durante meses a fio, não posso considerá-lo tão somente um parto solitário: afinal, este trabalho representa a síntese da minha atual formação profissional e humana e reconhecimento, nesta etapa final da graduação, a presença, o apoio e a contribuição de diversas pessoas. Afinal, nada se constrói sozinho – e talvez tenha sido essa a lição mais preciosa aprendida na Universidade de Brasília: o poder da coletividade. Por isso, agradeço primeiramente a esta instituição de ensino, que apesar do sucateamento e dos ataques governamentais, resiste e continua sendo um espaço do livre pensamento. Agradeço, sobretudo, às pessoas que formam a Universidade, que possibilitam o seu funcionamento e que de alguma maneira propiciam o acesso a ela.

Assim, do âmbito mais externo e distante, toda a minha gratidão aos desconhecidos trabalhadores da UnB, do Restaurante Universitário e das frotas de ônibus que tanto utilizei nos últimos anos. Graças à ação diária destes trabalhadores, foi possível fazer a roda da minha rotina universitária girar – resoluções de trâmites burocráticos, refeições que me sustentavam ao longo do dia, deslocamentos demorados que não seriam possíveis de outra forma. Vislumbro, em cada passo rotineiro da minha trajetória na Universidade, a presença e a contribuição dessas pessoas.

Já no que concerne ao âmbito externo, mas relativamente próximo, agradeço imensamente a todo o corpo docente do curso de Letras, por fazer da sala de aula um espaço de trocas significativas, e a todos os colegas que tornaram meus dias mais leves e alegres na Universidade. Agradeço, em especial, aos professores que marcaram positivamente a minha trajetória acadêmica: o professor orientador deste trabalho, Edvaldo Bergamo, pela paciência, por indicar o caminho das pedras em todas as exitosas orientações de trabalhos durante a graduação e, principalmente, por me fazer ver um verdadeiro sentido em estudar Literatura; e à professora Ana Laura Corrêa, por ser quem introduziu na minha vida, no início do curso, a noção de papel social da Literatura, questão essencial e motivadora da minha futura atuação profissional e de todos os empreendimentos nos quais me envolvi durante a graduação.

No âmbito interno e próximo da minha vida, por sua vez, devo agradecimentos eternos à minha família, que me apoiou em todos os momentos – antes de conseguir entrar na UnB, durante a minha trajetória universitária e nesta reta final – e aos bons amigos que estiveram presentes, me ajudaram e me estenderam a mão nos momentos difíceis.

Na minha família, agradeço às seguintes pessoas: minha vó Luzia, por ser símbolo de força e me incentivar continuamente e desde sempre; minha tia Carla, por ter sido a primeira

pessoa a me incentivar a ler literatura brasileira, quando eu ainda era adolescente; minha tia Coraci, pelo apoio moral e financeiro nos tempos de cursinho pré-vestibular; meus queridos e amados pais, Colemar e Geuzilene, por sempre acreditarem em mim, por torcerem pelas minhas vitórias e por me ajudarem de modo prático todos os dias, sobretudo nesta atribulada reta final; minha irmã Júlia, por me acalmar nos momentos de tensão com a doçura de seus bolos e brigadeiros e com a frase “calma, você vai conseguir”; e, por fim, minha prima Jéssica, pelas certas palavras de incentivo sempre que eu precisei ouvi-las.

Nas minhas relações de amizade, devo agradecimentos especiais a três amigas, presentes valiosos que a vida e a UnB me deram: a Letícia Castro, pelo carinhoso acolhimento em meus tempos de caloura e por ser minha maior mentora acadêmica e profissional; a Geisa França, pelo compartilhamento de forças e de angústias e, principalmente, pela compreensão e motivação contínuas; e, enfim, a Mayara Esteves, por toda ajuda dada nos últimos tempos, por ser uma grande inspiração para mim e a melhor parceria que encontrei na Universidade. Aos demais amigos íntimos (a lista é longa!): os amo muito e agradeço pelos momentos de risadas, leveza, descontração e incentivo, sobretudo nesta reta final. Todos vocês colorem e enfeitam meus dias e minha vida.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a todas as versões de mim que me fizeram chegar até aqui não apenas pela gana de finalizar a graduação. Agradeço a todas as versões de mim que percorreram essa trajetória com uma genuína vontade de aprender e com a intenção de desfrutar tudo que a Universidade – e a vida – pudessem me proporcionar.

## RESUMO

A presente pesquisa analisa a obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, a qual se apresenta como um marco da produção poética do Modernismo brasileiro. O trabalho se debruça sobre a investigação entre a Poesia e História no livro em questão, a fim de problematizar o passado especificamente representado concernente ao processo de formação do Brasil. A partir do hibridismo dos gêneros lírico, épico e dramático, vemo-nos diante de uma criação artística que representa uma produção literária empenhada em figurar os rumos contraditórios da sociedade, pois retrata não apenas a tessitura social do país entre os séculos XVI e XVIII, mas também desvela e interpreta o passado, de tal modo que é possível descortinar reverberações do momento da escrita de Meireles na vida contemporânea – o que nos faz analisar, por conseguinte, o realismo poético impresso na obra, com foco no recorte temático voltado aos aspectos sociais suscitados (questões sobre a subjetividade das mulheres, a presença do negro no Brasil e a figuração de Tiradentes como líder revolucionário), bem como a presença de diversos “tempos” articulada à ideia de memória coletiva.

**Palavras-chave:** Poesia e História; Formação do Brasil; Memória Coletiva; Realismo Poético, Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*.

## ABSTRACT

This research analyzes the work *Romanceiro da Inconfidência* (1953) by Cecília Meireles, which presents itself as a landmark in the poetic production of Brazilian Modernism. The work focuses on the investigation between Poetry and History in the book in question in order to discuss the specifically represented past concerning the formation process of Brazil. From the hybridism of the lyrical, epic, and dramatic genres, we are faced with an artistic creation that represents a literary production committed to representing the contradictory paths of society, on the one hand, it portrays the social fabric of the country between the 16th and 18th centuries, on the other hand it also unveils and interprets the past in such a way that it is possible to unveil reverberations from the moment of Meireles' writing in contemporary life. This allows us to analyze, therefore, the poetic realism printed in the work, focusing on the thematic cut aimed at the social aspects raised (questions about women's subjectivity, the presence of blacks in Brazil, and the figuration of Tiradentes as a revolutionary leader), as well as the presence of different “times” articulated to the idea of collective memory.

**Keywords:** Poetry and History; Formation of Brazil; Collective Memory; Poetic Realism; Cecília Meireles; *Romanceiro da Inconfidência*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 POESIA E HISTÓRIA.....	10
1.1 Formação dos sentidos humanos, estética marxista e o reflexo da realidade .....	11
1.2 A concepção de arte realista .....	14
1.3 O universal e o singular na arte poética .....	16
2 POESIA, HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO BRASIL NA OBRA DE CECÍLIA MEIRELES .....	18
2.1 A formação econômica e social do Brasil.....	18
2.2 O processo de independência do Brasil .....	21
2.3 Formação do Brasil em <i>Romanceiro da Inconfidência</i> .....	22
2.4 Poesia, história e formação da literatura brasileira.....	25
2.5 A formação cultural e intelectual do Brasil .....	26
2.6 A formação da literatura brasileira .....	27
3 POESIA, TEMPO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM <i>ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA</i> .....	31
3.1 Tempo e <i>mimesis</i> .....	31
3.2 História, memória coletiva e as noções de tempo .....	32
3.3 Poesia, história e modernidade em <i>Romanceiro da Inconfidência</i> .....	36
3.4 Tiradentes, um líder popular .....	36
3.5 A subjetividade das mulheres em <i>Romanceiro da Inconfidência</i> .....	41
3.6 Libelo contra a opressão: negros escravizados, pobres e injustiçados .....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	50

## INTRODUÇÃO

Como um estudo de natureza qualitativa, este trabalho de monografia pretende investigar a relação entre Poesia, História e Memória na obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, à luz dos pressupostos de Lukács (2010) acerca da arte realista, a fim de relacionar o passado especificamente representado ao processo de formação do Brasil.

Para tal, analisaremos de que forma a obra em questão pode ser considerada uma produção poética que mimetiza o passado brasileiro, que revela as tensões e o movimento da história através das ações humanas e dos projetos emancipatórios e que, portanto, configura-se como uma arte empenhada em interpretar a realidade e em indicar uma determinada direção da História.

A obra *Romanceiro da Inconfidência* foi gestada através de anos de intensas pesquisas realizadas por sua autora após uma viagem de trabalho jornalístico à cidade de Ouro Preto. Cecília dedicou mais de dez anos de sua vida apenas à consulta de fontes históricas para a realização desta produção poética. Tal empreendimento resultou em um marco na poesia modernista brasileira, visto que Cecília inaugurou uma produção poética que se funda em episódios completos da História brasileira – ou seja, é uma produção com base historiográfica –, mas que também possui base na memória coletiva popular e no mito.

As inquietações condutoras desta pesquisa partem, portanto, da noção de atemporalidade que *Romanceiro da Inconfidência* apresenta: a obra retrata a conjuntura político-social do Brasil entre os séculos XVI e XVIII, bem como desvela e interpreta o passado de tal modo que é possível descortinar reverberações presentes à escrita de Cecília Meireles e à leitura contemporânea. A obra se abre e se delinea ao leitor a partir de um constante dialogismo e conseqüente reflexão e indagação acerca das contradições históricas que nos atravessam como coletividade humana continuamente, imbricando internamente em sua estrutura poética, assim, uma relação entre memória e história.

Com efeito, pretendemos integrar diversos componentes teóricos ao campo de investigação que entrecruza a Poesia e a História, na obra *Romanceiro da Inconfidência*, a fim de demonstrar o percurso e a reflexão de uma crítica literária pautada não apenas no caráter historiográfico de uma produção poética, mas ancorada ao potencial reflexivo e analítico que tal produção adquire – proporcionado pela sua estruturação interna e estilística – sobretudo ao longo tempo, capaz de ultrapassar as barreiras do passado e do presente e de adquirir um potencial propulsor da História.

## 1 POESIA E HISTÓRIA

A *Poética* (2004), de Aristóteles, é o pilar ocidental sobre a estética e a reflexão acerca da poesia e dos gêneros literários. Escrita entre 335 a.C e 323 a.C, a obra discorre sobre a formação da arte poética – como se estruturam os enredos, quais os efeitos que as obras artísticas conferem, bem como articula sobre a natureza de tais produções. A partir da menção de determinados tipos de texto, tais como a epopeia, a tragédia, a comédia etc., Aristóteles afirma que todas essas artes poéticas, embora tenham suas diferenças, convergem em um ponto: são vistas como imitação (*mimesis*).

A arte poética seria, portanto, a imitação da realidade, a representação da ação dos homens e uma produção de natureza essencialmente humana, visto que “imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações” (ARISTÓTELES, 2004, p. 42).

Ademais, a *Poética* diferencia Poesia de História e as funções do poeta e do historiador. A História e o historiador têm a função de narrar o que aconteceu; a Poesia e o poeta, o que poderia acontecer, de acordo com os princípios da verossimilhança e da necessidade (ARISTÓTELES, 2004, p. 54). Logo, a arte poética seria, nos dizeres de Aristóteles (p. 54), uma ação mais filosófica e elevada, que expressa o universal, ao passo que a História, por sua vez, expressa o particular.

Além de conceituações acerca da arte poética e da diferenciação entre Poesia e História, a *Poética* debruça-se também sobre a questão dos gêneros literários, os quais se dividem em três tipos básicos: o épico, o dramático e o lírico. O épico seria um gênero narrativo marcado pela pluralidade de histórias; o drama, um gênero dedicado à representação e atravessado pelas ações das personagens; e o lírico, por fim, oriundo dos cantos musicais e dos rituais dionisíacos, seria um gênero caracterizado pela presença da emoção e da subjetividade.

A identificação básica desses gêneros, bem como a diferenciação entre Poesia e História com foco nos pressupostos aristotélicos são detalhes importantes, basilares e norteadores desta pesquisa, visto que *Romanceiro da Inconfidência* é uma produção poética moderna que mescla os três gêneros literários clássicos e é um trabalho de reconstrução do passado colonial brasileiro pelo viés poético. No entanto, embora as considerações de Aristóteles sejam basilares para compreender a relação entre Poesia e História na obra em

questão, o foco desta seção dar-se-á sobre tal relação atualizada pelos pressupostos de Lukács, visando sobretudo a noção de formação dos sentidos humanos, estética marxista e realismo poético.

Assim, de acordo com Lukács, a poesia não é o contrário da história, mas o seu contraponto dialético (BASTOS, 2016, p. 5). Ao contrário dos idealistas, a concepção de arte para Lukács converge com o materialismo histórico – a arte é ação humana e revela o movimento dos homens ao longo do tempo, bem como as tensões sociais em busca de libertação. Ou seja, a poesia atrelada à história, na concepção lukácsiana, revela uma tensão entre o passado poeticamente narrado e a relação com a realidade presente e concreta, que sofre mudanças continuamente. “A poesia é, portanto, uma atividade interessada e capaz de evidenciar os processos da evolução histórica da humanidade” (BASTOS, 2016, p. 6).

Sendo assim, com base na teoria de Lukács acerca da estética artística, a qual se relaciona diretamente com a concepção dialética e materialista-histórica, as seguintes subseções debruçar-se-ão em torno: i) da formação dos sentidos humanos, da estética marxista e do reflexo da realidade presente na poesia; ii) da concepção de arte realista; iii) da noção de universal e particular na arte literária.

### **1.1 Formação dos sentidos humanos, estética marxista e o reflexo da realidade**

Lukács (2010) frisa no ensaio “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” que a concepção e o desenvolvimento da literatura não podem ser dissociados dos processos históricos gerais da sociedade (LUKÁCS, 2010, p. 12). O ser humano, que outrora era completamente parte constitutiva da natureza e, portanto, era dominado por ela, à medida que avança historicamente passa ele mesmo a dominá-la: desde uma preponderância que se inicia através da “invenção” do fogo e das vestimentas para suprir a necessidade de reter calor corporal, por exemplo, até a criação do capitalismo e da propriedade privada. Ou seja, o ato de criar condições materiais para a sobrevivência constitui-se como ato histórico, tal como afirma Marx e Engels em *A ideologia alemã* (2007) e há, portanto, a dialética sujeito-objeto:

(...) devemos começar por constatar o primeiro pressuposto de toda a existência humana e também, portanto, de toda a história, a saber, o pressuposto de que os homens têm de estar em condições de viver para poder “fazer história”. Mas, para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais. O primeiro ato histórico é, pois, a produção dos meios para a satisfação dessas necessidades, a produção da própria vida material, e este é, sem dúvida, um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que ainda hoje, assim

como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos. (MARX; ENGELS, 2007, p. 32-33).

Sendo assim, a formação da literatura, bem como a noção de estética e toda a subjetividade envolvida em tal processo é resultado da apropriação que o ser humano fez do mundo a partir de sua consciência e de sua atuação na realidade. Ou seja, a subjetividade não é um elemento inato e a formação dos sentidos humanos está acoplada à natural evolução histórica pela qual os seres humanos passam. Logo, é a partir da transformação da natureza (portanto, da transformação da realidade concreta) que o homem torna-se “ser natural humano” e sujeito histórico:

(...) nem os objetos *humanos* são os objetos naturais assim como estes se oferecem imediatamente, nem o *sentido humano*, tal como é imediata e objetivamente, é sensibilidade humana, objetividade humana. A natureza não está, nem objetiva nem subjetivamente, imediatamente disponível ao ser humano de modo adequado.

E como tudo o que é natural tem de *começar*, assim também o *homem* tem como seu ato de gênese a *história*, que é, porém, para ele, uma [história] sabida e, por isso, enquanto ato de gênese com consciência, é ato de gênese que se suprassume (*sich aufhebender Entstehungsakt*). A história é a verdadeira história natural do homem. (MARX, 2004, p. 128, grifos do autor).

Portanto, à medida que os processos de produção evoluem, o ser humano vai criando a si mesmo e adquirindo características que o diferem dos outros animais presentes na natureza. É neste ponto que a noção de subjetividade, estética e fruição artística entram definitivamente em cena: a formação dos sentidos humanos está intimamente relacionada ao avanço história da humanidade.<sup>1</sup>

A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O sentido *constrangido* à carência prática rude também tem apenas um sentido *tacanho*. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que, de acordo com Lukács (2010), o desenvolvimento econômico da sociedade não implica, necessariamente, em um avanço da literatura e da arte: “(...) não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia necessariamente mais evoluída do que as de uma sociedade com nível inferior de progresso.” (LUKÁCS, 2010, p. 16).

mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural. (MARX, 2004, p. 110, grifos do autor).

No entanto, embora o capitalismo represente um grau econômico elevado, no qual os seres humanos atingem um potencial produtivo cada vez maior, este sistema é também cerne de opressão e de exploração humana. Tal realidade dificulta, portanto, as relações sociais entre os seres e até mesmo a produção e fruição artística – afinal, não é à toa que a expressão “tempo é dinheiro” seja tão atemporal. Assim, para o homem imerso no capitalismo, a visão da realidade é deturpada pelas deformações que esse sistema causa, as quais o impedem de acessar a verdadeira essência da vida e da humanidade. A partir dessas reflexões, Lukács afirma que “todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenham de todo esse processo” (LUKÁCS, 2010, p. 19).

Sendo assim, a subjetividade artística, que não é inata nem transcendental, mas que emerge da consciência humana através da realidade concreta “(...) consiste em mostrar a estética como modo de posição ou afirmação humana, produto de certas necessidades, em si mesmas de crescimento contínuo desde sua origem, e sempre presente a partir de um determinado nível evolutivo” (LUKÁCS, 1966, p. 205, tradução nossa).<sup>2</sup>

A estética marxista, portanto, não exclui do ato de criação artística a subjetividade, mas reconhece que para realçar a objetividade da representação estética, é imprescindível a atuação do sujeito criador, visto que para alcançar a essência dos fenômenos que serão representados é necessária uma profunda aproximação e análise da realidade social, bem como a tomada de posicionamento que consiste em valorizar a integridade do ser humano.

A objetividade, portanto, não pode ser separada da subjetividade, nem mesmo na mais intensa abstração da análise estética mais geral. A proposição “sem sujeito não há objeto”, que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética, na medida em que não pode existir nenhum

---

<sup>2</sup> No original: “(...) consiste en mostrar lo estético como un modo de posición o afirmación humano, producto de determinadas necesidades, en sí de crecimiento continuo desde su origen, y presentes siempre a partir de un determinado nivel evolutivo.” (LUKÁCS, 1966, p. 205).

objeto estético sem sujeito estético; o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele “átomo” ou “célula” sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo.” (LUKÁCS, 2018, p. 182).

Portanto, no que concerne à poesia, tal postulado mantém-se: apesar do gênero lírico ser marcado essencialmente pela subjetividade, a estética marxista o considera também um gênero que é capaz de refletir a realidade objetiva que existe independentemente na nossa consciência – o poeta, então, funciona como uma espécie de “espelho do mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 245):

(...) o comportamento do poeta lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo. Mas esta atividade não suprime de modo algum o caráter fundamental de todo o processo, ou seja, o de ser um reflexo da realidade objetiva. Ao contrário, trata-se da forma mais profunda e autêntica deste reflexo. Mas é preciso levar sempre em conta que tanto a essência e a lei quanto o fenômeno e a superfície são realidades objetivas. Assim, a totalidade do real só pode ser apreendida (gradualmente) por nós quando a dialética objetiva de fenômeno e essência e a dialética subjetiva de nossa penetração na essência são concebidas como indissolivelmente ligadas uma à outra. No interior do contexto geral da estética, portanto, a especificidade da forma lírica – deixando aqui de lado as formas de passagem – consiste no fato de que este processo emerge nela como processo também no plano artístico. (LUKÁCS, 2009, p. 247)

Sendo assim, a criação poética não pode ser dissociada da realidade objetiva, ou seja, dos processos históricos pelos quais os seres humanos são atravessados, pois ela também configura-se como ação. A poesia possui, portanto, uma íntima relação com a história – é através da criação poética aliada à historicidade que a representação da realidade concreta se realiza esteticamente, não só num mero sentido de registro historiográfico, mas adquire um caráter propulsor da História. Tal característica está intimamente vinculada ao conceito de realismo, postulado por Lukács, que será desenvolvido na seguinte subseção.

## **1.2 A concepção de arte realista**

O realismo concebido por Lukács é o cerne da estética marxista. Tal realismo não está pautado na mera representação fotográfica da realidade e não pode ser confundido, também, com o naturalismo – o naturalismo retrata a humanidade alienada do capital, portanto, uma humanidade que foca somente nas relações de causa e efeito dos fenômenos sociais, sem

aprofundamento acerca das condições impostas pelo sistema; ao passo que o realismo, por sua vez, busca extrair a verdadeira humanidade apesar das contradições existentes proporcionadas pelo sistema capitalista e pela diversidade humana.

Ademais, do realismo lukácsiano decorrem discussões associadas à ideia de verdadeira arte e à arte autêntica, bem como indagações sobre uma arte engajada politicamente, visto que o realismo, pautado nos ideais de Lukács, não se configura como uma vertente estética neutra: Lukács reconhece a importância da tomada de posicionamento do artista diante da realidade retratada. Assim, os pressupostos lukácsianos não são regulados através de normas e regras acerca da forma e do conteúdo das obras artísticas – o artista deve ter liberdade de produzir, mas deve buscar retratar a totalidade e a essência dos fenômenos histórico-sociais. “A estética lukácsiana não é normativa, não visa a estabelecer um conjunto de normas que o escritor deve seguir se quiser escrever uma grande obra. Realista é a arte autêntica no sentido de que luta contra a degradação da humanidade e aponta caminhos para a superação da alienação.” (BASTOS, 2012, p. 5).

Por isso é importante ressaltar que a arte realista não visa privilegiar uma determinada ideologia – seu compromisso está, como salientado no parágrafo anterior, em tomar posicionamento diante da deterioração humana causada pela opressão capitalista. Por esse motivo, o realismo de qual falamos não está associado, necessariamente, ao realismo como escola literária do século XIX – a arte realista ideada por Lukács não é determinada cronologicamente, mas impõe-se como uma vertente continuamente atual. Afinal, segundo a estética marxista, um traço importante dos grandes autores realistas é “a tentativa apaixonada e espontânea de captar e reproduzir a realidade tal como ela é, objetivamente, na sua essência” (LUKÁCS, 2010, p. 29).

A essência da qual Lukács fala em seus escritos está ajustada em uma criação artística capaz de extrair não apenas o movimento dos processos históricos da realidade objetiva em sua totalidade, como também diz de uma criação artística capaz de direcionar-se sobre uma possibilidade de superação dos problemas decorrentes dos processos alienantes próprios do sistema capitalista. Ademais, tal essência, vinculada à subjetividade estética, significa também que a arte não deve virar puramente a matéria de desejo do artista: a sua essência (gênero, raça, classe social etc.) precisa ser submetida à arte para que esta se efetive. “Só se realiza o triunfo do realismo quando artistas efetivamente grandes estabelecem uma relação profunda e

séria, ainda que não conscientemente reconhecida, com uma corrente progressista da evolução humana” (LUKÁCS, 2010, p. 34-35).

Sendo assim, através de uma produção poética realista, por exemplo, é importante que haja não apenas o mero reflexo da realidade histórica e concreta impressas ali. É importante que, através de tal produção poética, seja possível uma leitura do mundo, abrangente, que englobe a mim e aos demais seres humanos como partes constitutivas de uma coletividade, como sujeitos históricos e, portanto, que seja possível uma leitura desalienante e desalienadora – ou seja, uma leitura que ao mesmo tempo faz o sujeito refletir profundamente sobre as contradições do mundo construído pelo autor, mas sobretudo uma leitura que insira o leitor no cerne dos problemas sociais do seu presente histórico e o mobilize a superá-los. “A arte separa-se da vida cotidiana reificada, o mundo das aparências. Mas deve voltar a ela, à sua imediatez, como resultado do processo catártico. Por meio da catarse, o leitor ou espectador vai além das aparências, superando a reificação.” (BASTOS, 2012, p. 2). Logo, a arte realista é uma arte engajada nos rumos históricos da sociedade, que extrai a essência dos fenômenos histórico-sociais e que visa a emancipação do ser humano.

### **1.3 O universal e o singular na arte poética**

Detalhes importantes sobre a arte realista delineada nos pressupostos de Lukács são as noções de universal e singular. Lukács criticou a política cultural do stalinismo justamente porque a arte produzida neste período só refletia a generalidade – era preciso, portanto, alcançar a singularidade. Aliar ambas as coisas – universalidade e singularidade – num processo de representar a dinamicidade e as contradições da realidade concreta confere à arte o *status* de realista:

Quanto maior for o reconhecimento que o artista tiver dos homens e do mundo, quanto mais numerosas forem as mediações que descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade, tanto mais acentuada será esta superação. Quanto maior for a sua força criadora, tanto mais sensivelmente retransformará as mediações descobertas numa nova imediatez, concentrando-as organicamente nela: ele formará um particular partindo singular.” (LUKÁCS, 2018, p. 155-156).

Por outro lado, para alcançar a singularidade artística, é preciso partir da noção de particularidade. O particular, por sua vez, “(...) é o centro mediador entre o singular e o universal, entre a aparência e a essência, o casual ou contingente e o necessário. É o terreno da *práxis* humana, da ação, da *poiésis*.” (BASTOS, 2015, p. 192). E, para alcançar tal singularidade, a reprodução de *tipos* na arte é essencial. “A arte deve configurar artisticamente

as conexões da realidade social. (...) O principal meio configurador é o tipo, ou a particularidade, entendida como um centro dentro do qual se dá o movimento do singular ao geral e deste para aquele” (BASTOS, 2012, p. 5).

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (LUKÁCS, 2010, p. 27)

Logo, uma produção poética considerada realista, tal como *Romanceiro da Inconfidência* (1953) precisa mimetizar todo o quadro social do período representado, sobretudo no que concerne às contradições existentes, através de figuras que não sejam generalizadoras, mas que revelam indivíduos singulares e determinados, a fim de aliar universalidade e singularidade. “Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal.” (LUKÁCS, 2010, p. 27).

## **2 POESIA, HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO BRASIL NA OBRA DE CECÍLIA MEIRELES**

Na modernidade, a relação entre Poesia e História ganha novos contornos e complexidades, visto que ambas se entrelaçam e se atravessam em novas possibilidades literárias que trazem à tona, sobretudo, de acordo com Vieira (2012): i) o nível dos acontecimentos, ii) o nível representativo e simbólico e iii) o nível que representa a intersecção entre o real e o representativo. A obra em análise – *Romanceiro da Inconfidência* – converge, portanto, com o terceiro nível explicitado anteriormente: indica a intersecção entre o real e o representativo.

Cecília investiga e reinterpreta, portanto, o passado brasileiro. E, como se sabe, a formação do Brasil possui em seu cerne o colonialismo: foi a partir do processo de colonização que foram construídas as bases econômica, étnica e social do país – e foi através do processo de colonização que foram estruturadas as mazelas sociais e políticas que ainda assolam o território brasileiro. A mudança de país colonizado para nação independente ocorreu por meio de diversos processos históricos que, embora teoricamente tenham surtido o efeito necessário no momento em que ocorreram, apresentam problemáticas não superadas que reverberam no presente brasileiro. Tal como afirma Caio Prado Junior, em sua introdução da obra *Formação do Brasil Contemporâneo* (2011): “O passado, aquele passado colonial que referi acima, aí ainda está, e bem saliente; em parte modificado, é certo, mas presente em traços que não se deixam iludir”. Assim, esta seção pretende traçar um paralelo entre o Brasil Colônia e o Brasil Nação, a fim de refletir sobre os processos históricos que garantiram essa mudança, bem como pretende apontar quais problemáticas não foram superadas neste período de transição para enfim relacionar todas essas questões à obra *Romanceiro da Inconfidência*, nas seções seguintes.

### **2.1 A formação econômica e social do Brasil**

O período colonial brasileiro (1500-1822) representou, durante muitos anos, uma ausência de projeto de nação, seja no âmbito econômico ou sociocultural. Afinal, Portugal via o país apenas como uma possessão ultramarina – a colonização do solo brasileiro tinha um caráter puramente comercial e exploratório, visando tão somente o lucro. No Brasil, “(...) a colonização não se orienta no sentido de constituir uma base econômica sólida e orgânica, isto é, a exploração racional e coerente dos recursos do território para a satisfação das necessidades materiais da população que nela habita” (PRADO JR., 2011, p. 75). A expansão

exploratória da colonização lusitana começou a partir da costa litorânea e em seguida voltou-se para o interior do Brasil, por decorrência da descoberta do ouro – assim, a iniciativa expansionista se deu de modo inconstante e gradual.

A primeira fase de exploração colonial visou a extração de recursos da natureza, tal como o pau-brasil, sem qualquer preocupação metódica ou vontade enérgica: “fez-se antes com desleixo e certo abandono” (HOLANDA, 2014, p. 49). Não houve, por parte da colonização portuguesa, qualquer intenção de construção de um país. Através das políticas de divisão de capitanias, o que havia no Brasil eram faixas territoriais que pertenciam a donatários particulares que representavam os interesses da metrópole, logo, estes deveriam cultivar a monocultura e explorar a mineração. A existência dos donatários das capitanias hereditárias configura-se como o início de uma aristocracia rural, de formação patriarcal, que teria grande prestígio e poder de decisão no país durante os anos vindouros. Concomitante a este processo, o tecido étnico-social do início do Brasil Colônia era então composto por portugueses e nativos indígenas: uma minoria de portugueses representava diretamente os interesses da metrópole, ao passo que a maioria dos portugueses vinham ao território brasileiro com a intenção de enriquecer, tão somente. “O que o português vinha buscar era, sem dúvida, a riqueza, mas a riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho” (HOLANDA, 2014, p. 56).

Após o período de exploração do pau-brasil e do uso da mão de obra escravizada indígena, a atividade econômica do Brasil passa a ser a cana-de-açúcar, a fim de manter os lucros da empresa colonial. Assim, “cultiva-se a cana como se extrai o ouro, como mais tarde se plantará algodão ou café: simples oportunidade do momento, com vistas para um mercado exterior e longínquo, um comércio instável e precário sempre” (PRADO JR., 2011, p. 75). Para isso, em meados do século XVI, a escravização de povos africanos passa a ser regra, em detrimento da escravização de povos indígenas. A escravidão empreendida no Brasil é um marco histórico, pois contempla três séculos de exploração e provoca, por um lado, um maior enriquecimento da metrópole portuguesa e de uma aristocracia rural que se formava aqui, bem como se configura como a causa direta de problemas que ainda perduram no tecido social brasileiro. Mesmo entre os séculos XVI e XVIII, a escravidão empreendida no Brasil “(...) surge assim como um corpo estranho que se insinua na estrutura da civilização ocidental, em que já não cabia” (HOLANDA, 2014, p. 286).

Após a derrocada do comércio de cana-de-açúcar, surge a descoberta do ouro no interior do país, em meados do século XVIII, que causou um intenso fluxo migratório e um controle ainda maior de Portugal sobre o Brasil. Afinal, o interesse da descoberta aurífera chamou ainda mais atenção de outras nações colonizadoras. “Depois da descoberta do ouro na colônia, inicia-se nova fase de transições. A avidez que o metal desperta no reino marcará toda sua política daí por diante; ela se tornará mesquinha, animada unicamente por interesses fiscais” (PRADO JR., 2011, p. 90). Assim, a administração colonial passa a se organizar internamente – através de uma evidente tirania – para garantir o controle e a fiscalização do ouro no Brasil. Essa nova política centralizada do Império foi representada e executada politicamente por Pombal, que procurava suprir as necessidades econômicas da corte portuguesa. O processo de extração do minério se dava sem qualquer organização e a cobrança do quinto foi consequência direta da criação da Intendência de Minas, que fiscalizava e coordenava todo o trabalho de mineração, com o fim único de direcionar à metrópole os ganhos com o ouro. Sendo assim, “(...) a indústria mineradora no Brasil nunca foi além, na verdade, desta aventura passageira que mal tocava um ponto para abandoná-lo logo em seguida e passar adiante” (PRADO JR., 2011, p. 179).

Por fim, a base econômica do Brasil Colônia foi estabelecida, então, através de uma atividade puramente exploratória e manufatureira bastante instável, na qual a mão de obra indígena e africana fora explorada continuamente. O tecido social do Brasil Colônia, por sua vez, foi formado pelo violento processo de miscigenação – processo este que foi consequência direta do empreendimento colonizador e da exploração comercial dos recursos do país – entre brancos europeus, negros africanos e indígenas nativos, sendo estes dois últimos grupos os que sempre estiveram à margem da sociedade. Além disso, há que se ressaltar a formação da sociedade brasileira como uma coletividade patriarcal, visto que existe uma forte herança ibérica na formação e na construção das dinâmicas de poder no Brasil: “(...) toda a nossa conduta ordinária denuncia, com frequência, um apego singular aos valores da personalidade configurada pelo recinto doméstico” (HOLANDA, 2014, p. 185). Sendo assim, as questões econômicas que perpassaram (e perpassam) a realidade histórica brasileira refletem diretamente as mazelas sociais que afetavam e afetam até hoje grupos minoritários; a economia brasileira, que outrora era baseada numa dinâmica de exportação, continua assim prevalecendo no século XXI – assim, é possível perceber que existem impasses históricos não resolvidos adequadamente com o passar do tempo e que mostram que o tempo colonial não é uma página totalmente virada na História brasileira.

## 2.2 O processo de independência do Brasil

Os movimentos emancipatórios que começaram a abalar o panorama político do Brasil colonial foram ponto de partida para a sua posterior independência. No entanto, esta não aconteceu diretamente através de uma luta política que representasse os interesses dos colonos, mas foi, mais uma vez, um projeto político usurpado pelos próprios interesses coloniais vigentes, bem como por uma aristocracia rural que já se consolidava. Em virtude da crise política de Portugal e da consequente vinda da família real para o Brasil, a ideia de emancipação do país já começava a se delinear, sobretudo pelo investimento em políticas liberais pela administração pombalina. No ano de 1815, o Brasil foi elevado a Reino Unido de Portugal e Algarves. No entanto, as políticas implementadas pelo governo português continuavam a desagradar os brasileiros – estes, que majoritariamente apoiavam-se sobre a ideologia liberal, representavam um “liberalismo de fachada”, visto que perdiam-se na contradição de querer o Brasil livre das garras de Portugal, mas pretendiam manter o sistema de escravidão como principal mão de obra do país (HOLANDA, 2003, p. 176).

Enquanto no Brasil o descontentamento diante do governo português crescia, em Portugal a crise continuava. Sendo assim, a Revolução do Porto, ocorrida em 1820, teve repercussões tanto em Portugal quanto em sua colônia americana. Através desta rebelião portuguesa, a família real precisou retornar ao seu país de origem, abolir o absolutismo monárquico e implementar a primeira constituição. No Brasil, por sua vez, tal revolução serviu para inspirar levantes que reivindicavam a independência – e que foram reprimidos duramente pelo governo de D. João VI. No entanto, tal revolução portuguesa, nos dizeres de Sérgio Buarque de Holanda (2003, p. 174), é julgada pelo que teve de “hipócrita” e “apregoadado liberalismo”:

Mas, de modo geral, nesse capítulo do liberalismo português nossa visão restringe-se ao espetáculo das Cortes. Foi o que ficou do rancor que sucedeu à desilusão, quando os brasileiros perceberam que o movimento de 1820 não era só liberal, mas também “recolonizador”; quando a Constituinte de 1821, depois de seduzir o novo reino, pretendeu submetê-lo (HOLANDA, 2003, p. 176).

Destarte, apenas em 1822, após a Revolução do Porto que ocorrera dois anos antes, o Brasil se viu independente: mas não sem agravos. A independência brasileira foi um “corpo estranho” presente na história do século XIX, visto que não houve uma transição direta para um regime republicano, mas antes uma transição de colônia para um regime monárquico – o único existente na América do Sul. A manutenção da escravatura se prolongaria até o ano de

1888 e a independência custou caro (literalmente), visto que o Brasil já começou a dar seus passos enquanto nação “independente” contraindo uma dívida com a nação portuguesa – a independência brasileira foi, antes de tudo, comprada.

Logo, apesar de animada por uma fagulha emancipatória, pela ideia de liberdade que germinara durante tantos anos através dos movimentos emancipatórios e de caráter separatista, a independência brasileira foi uma independência na qual o povo teve pouca participação e pouco ganho, uma autonomia que tão somente se moldou aos antigos padrões coloniais, tal como afirma Sérgio Buarque de Holanda (2014), e que, portanto, estendeu os problemas coloniais diante de uma nova página da História brasileira:

Acreditam sinceramente que da sabedoria e sobretudo da coerência das leis depende diretamente a perfeição dos povos e dos governos. Foi essa crença, inspirada em parte pelos ideais da Revolução Francesa, que presidiu toda a história das nações ibero-americanas desde que se fizeram independentes. Emancipando-se da tutela das metrópoles europeias, cuidaram elas em adotar, como base de suas cartas políticas, os princípios que se achavam então na ordem do dia. As palavras mágicas Liberdade, Igualdade e Fraternidade sofreram a interpretação que pareceu ajustar-se melhor aos nossos velhos padrões patriarcais e coloniais, e as mudanças que inspiraram foram antes de aparato do que de substância (HOLANDA, 2014, p. 213).

### **2.3 Formação do Brasil em *Romanceiro da Inconfidência***

Cecília Meireles, ao figurar esteticamente o Brasil colonial em sua obra, não se atém às vozes oficiais (BORDINI, 2015) dos livros de História, mas resgata nos autos de devassa e em outros arquivos públicos as vozes de personagens envolvidos direta ou indiretamente no pano de fundo narrativo da obra: o surto aurífero em Minas Gerais, a confabulação da Inconfidência Mineira, a conseqüente perseguição pela proposta de levante, e a realidade de opressão de mulheres e negros daquela região – retratos do Brasil colonial, enfim.

Publicada em 1953, num Brasil que atravessava tempos sombrios de pós-Estado Novo varguista, a obra possui um teor libertário, que dialoga não apenas com o tempo poeticamente representado, mas que aflui também a realidade presente da autora – assim, Cecília tece, através do lirismo de sua obra, a não superação dos problemas histórico-sociais advindos do período colonial brasileiro.

Ademais, *Romanceiro da Inconfidência* não possui uma estrutura narrativa de ordem cronológica. Há, no entanto, fios narrativos facilmente correlacionados e sob diversas perspectivas que criam um panorama histórico de formação e transformação do Brasil, através

de uma perspectiva mítico-poética. Afinal, “(...) é nesse sentido que o mito e História se interpenetram, para sondar o que se perdeu e tirar daí um esclarecimento à perplexidade contemporânea de que o sujeito lírico parte” (BORDINI, 2015, p. 304).

Embora não haja uma grande preocupação com a cronologia dos fatos históricos na estruturação interna da obra, é possível perceber uma organização destes – tal produção pode ser dividida em cinco partes, de acordo com Darcy Damasceno (2015). Há diversos momentos de “cortes” em *Romanceiro da Inconfidência*, em que percebemos a mudança de cenários e de personagens centrais. O fio narrativo da obra, segundo Damasceno (2015, p. 269), possibilita que a ação não se sobreponha à reflexão.

A primeira parte (entre os romances I e XIX) é marcada pela “evocação do sacrifício de Tiradentes e por um retrospecto do cenário em que surgiu a conjuração” (DAMASCENO, 2015, p. 269). Ademais, este momento inicial revela também outras questões históricas e sociais que atravessam a obra, tais como a descoberta do ouro – e a consequente ganância, tópico relevante em toda o texto –, o trabalho escravo – e a crítica à exploração humana –, bem como o espírito desbravador dos homens daquele tempo. Essas questões vinculam-se diretamente ao quadro econômico e social do Brasil Colônia: a intensa exploração da terra para suprir as necessidades de Portugal; o trabalho forçado de pessoas negras escravizadas, que movia a economia do país naquele momento; a “aventura” em busca de preciosidades, que era possível àqueles que eram homens livres; e, por fim, a realidade de opressão e violência que não contemplava apenas pessoas negras de ambos os gêneros, mas também as mulheres brancas:

A rememoração de certos episódios, como o da donzela assassinada pelo pai, a destruição de Ouro Podre, a troca dos “quintos”, o requesto de que foi agente o ouvidor Bacelar, prepara o clima de violência em que fermentarão as ideias libertárias. Sente-se na sucessão de tais fatos a força incontrolável da ambição deformando caracteres, armando braços e toldando espíritos. A história do abastado contratador João Fernandes e da Chica da Silva, que são levados à desgraça pela cobiça do conde de Valadares, mostra bem a que ponto a riqueza da terra influía no coração dos homens. (DAMASCENO, 2015, p. 269-270).

A segunda parte, entre os romances XX e XLVII, revela a fermentação da Inconfidência Mineira e a movimentação das ideias liberais: Tiradentes é a figura central dessa parte da obra – seja por ser alguém que efetivamente coloca-se em ação, seja por ser alguém que é visto com desconfiança. Este é o momento da obra em que deparamo-nos com a

possibilidade de delação, com o clima de pusilanimidade – após o romance XLVII, há inclusive a famosa “Fala aos pusilânimes” – e com o testemunho de figuras que encaravam a ação do Alferes: pessoas comuns, trabalhadores, ciganos, tropeiros, etc. Cecília insere no quadro da obra não só as figuras históricas que participaram do levante da conjuração, mas também as personagens que foram suprimidas pela história hegemônica. A presença da delação e da desconfiança revela um sentimento que atravessava as pessoas daquele tempo: o medo da tirania advinda da Coroa Portuguesa.

É importante ressaltar, no entanto, que:

Os motivos da insurreição podem não ter sido os ideais de liberdade e igualdade que o poema defende – a historiografia contemporânea nos sugere que esse foi um movimento impelido pelos interesses de uma burguesia incipiente, prejudicada pelos impostos escorchantes da monarquia portuguesa, mas o sujeito lírico não quer a objetividade suspeita do historiador. Sente que a terra e o povo deveriam desejar a nova ordem revolucionária e assim transfigura casos e motivações mergulhando-os no seu próprio sentimento de rebeldia ante quaisquer forma de cinismo, dissimulação e opressão (BORDINI, p. 307-308, 2015).

A terceira parte, entre os romances XLVIII e LXIV, relata a morte dos inconfidentes Cláudio Manoel da Costa e de Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier), bem como a prisão de Gonzaga. No entanto, tais eventos não são postos de imediato: há um clima de presságio sobre a morte vindoura do Alferes, a sua caminhada em direção ao sacrifício, assim como reflexões sobre a realidade do cárcere e o desfalecimento dos sonhos e da esperança de dias melhores. Este momento da obra revela a mão firme e tirânica do poder colonial, que impediu o florescimento de uma tentativa de emancipação.

Seguem-se os romances da agonia e da morte de Tiradentes: a madrugada precursora, o caminho da forca, o contraste entre o destino do condenado e o ambiente de festa que se forma, a evocação do bêbado que viu o enforcado e a tentativa de se reconstituírem emocionalmente os instantes finais de amargura, abandono e solidão do foragido. (DAMASCENO, 2015, p. 271)

A quarta parte, entre os romances LXV e LXXX, é focalizada sobre o infortúnio de Gonzaga e de Alvarenga Peixoto, inconfidentes e poetas arcadistas. O tema do exílio surge, bem como as consequências sobre o degredo – casamentos desfeitos, abandono familiar, solidão das mulheres. A representação dessa parte indica uma característica muito marcante do período colonial, pois aqueles que desafiavam o autoritarismo de Portugal eram fadados a

dois destinos: a morte violenta e publicizada (como foi a de Tiradentes) ou o exílio para o continente africano.

A quinta parte, por fim, que contempla os últimos romances, já se debruça sobre a figura de D. Maria I: “a mesma que vinte anos antes lavrara as sentenças de morte e degredo, a contemplar com olhos de loucura a terra onde se desenrolou o drama de soldados, poetas e doutores. Os remorsos que a atormentam culminam com sua morte” (DAMASCENO, 2015, p. 272).

Pela reinterpretação da história brasileira, Meireles insere no cerne de sua obra questionamentos universais e ainda atuais sobre os rumos da sociedade brasileira, partindo de figuras históricas do passado colonial. Assim, *Romanceiro da Inconfidência* mimetiza, enfim, episódios inteiros da historiografia brasileira, mas com um posicionamento poético – acentuado pelo lirismo da obra – que demarca as contradições não superadas do período colonial.

#### **2.4 Poesia, história e formação da literatura brasileira**

Através de uma hibridização de gêneros, vemo-nos diante de uma obra que tem como inspiração estética os romances medievais e o estilo da escola literária arcadista: entre Falas, Cenários e Romances, a produção poética de Meireles possui 96 poemas que mesclam os gêneros épico, lírico e dramático. As Falas configuram-se como espécies de pausas reflexivas sobre as narrações; os Cenários, por sua vez, trazem o quadro natural, arquitetônico e sociocultural da preparação da Inconfidência; os Romances, por fim, narram a realidade de disputa, traição, cobiça e tirania que envolve os personagens da obra.

Em *Romanceiro da Inconfidência*, o gênero épico surge com a força narrativa que alguns poemas possuem; o gênero lírico, que predomina, surge através da manifestação da subjetividade do eu lírico, que se apresenta sob diversas vozes poéticas; o gênero dramático, por fim, apresenta-se através do dialogismo presente nos poemas, que ora permitem interlocução entre eu lírico e leitores, ora permitem interlocução entre vozes poéticas diferentes em um mesmo poema.

Não é à toa que Meireles inspira-se na tradição arcadista: o período historicamente representado em sua obra converge com o período arcadista da nossa literatura. Na cultura brasileira, o período em causa configura-se como o primeiro passo para a constituição de uma

literatura nacional – ainda influenciada pelos padrões europeus, mas modificada à realidade daqui e, portanto, nacional.

Assim, os processos econômicos pelos quais o Brasil Colônia passou também refletem diretamente na formação cultural e intelectual do país. No início do processo colonizador, toda a escassa atividade intelectual brasileira partia de um clero europeizado, de portugueses com formação acadêmica que porventura se encontravam em solo brasileiro ou de uma geração nascida aqui, mas com ascendência europeia, a qual, ao atingir a maioridade, migravam para a Europa para adquirir formação universitária. Logo, a produção artística e intelectual brasileira do período colonial possui fortes traços europeus e de tradições religiosas cristãs e vai, progressivamente, refletindo o contexto e as contradições do Brasil.

## **2.5 A formação cultural e intelectual do Brasil**

No século XVIII começa a haver uma delimitação de uma produção cultural tipicamente brasileira: ainda com traços europeizados, mas uma produção que moldava os traços europeus às características próprias do Brasil. Através das influências artísticas e ideológicas que fermentavam no contexto europeu, o Brasil vai aderindo estética e ideologicamente a uma visão transfiguradora da realidade colonial. Logo, a literatura do Classicismo de inspiração francesa e o Arcadismo italiano configuram-se como elementos centrais da visão e da educação brasileira (CANDIDO, 2006, p. 104-105). Ademais, com a administração pombalina e a chegada da família real ao Brasil, em 1808, houve um entrosamento maior entre a vida intelectual e as preocupações político-sociais. Assim, a produção artística e a discussão de ideias começaram a se abrir para as tendências do nascente liberalismo, que privilegiava o uso da razão e indicava a busca de autonomia política da colônia em relação à metrópole:

As revoluções norte-americanas e francesa, o exemplo das instituições inglesas, o nascente liberalismo oriundo de certas tendências ilustradas completariam o impacto do pombalismo, formando um ambiente receptivo para as ideias e medidas de modernização político-econômica e cultural, logo esboçadas aqui com a presença da Corte, a partir de 1808. No Brasil joanino conjugaram-se as tendências e as circunstâncias, tornando inevitável a autonomia política (CANDIDO, 2006, p. 105-106).

Logo, a nascente intelectualidade brasileira, influenciada pelas ideias liberais e fortemente reprodutora da estética árcade, começa a perceber as contradições do domínio português. Tal como afirma Candido (2006): “As letras e ideias no período colonial se

ordenam, pois, com certa coerência, quando encaradas segundo as grandes diretrizes que as regeram. Em ambas coexistiram a pura pesquisa intelectual e artística, e uma preocupação crescente pela superação do estatuto colonial” (p. 115). Esta elite intelectual acaba tornando-se, assim, a representante de algumas das rebeliões de caráter emancipatório que ocorreram no período colonial, pois “(...) os movimentos aparentemente reformadores, no Brasil, partiram quase sempre de cima para baixo: foram de inspiração intelectual, se assim se pode dizer, tanto quanto sentimental” (HOLANDA, 2014, p. 192). Muitos poetas arcadistas, tais como Alvarenga Peixoto e José Basílio da Gama, por exemplo, participaram do levante da Inconfidência Mineira – e sofreram as consequências disso. Os ideais liberais que aparecem no *Romanceiro da Inconfidência*, no entanto, não surgem enquanto corpo doutrinário, mas enquanto ideias propulsoras de um ideal de libertação nacional (BORDINI, 2015, p. 300). Tais movimentos por autonomia nacional seriam os primeiros passos da independência política que seria conquistada no ano de 1822.

## **2.6 A formação da literatura brasileira**

Antônio Candido, em sua obra *Formação da literatura brasileira* (2000) diferencia manifestações literárias de uma literatura propriamente dita. A diferença básica se dá no fato de que a literatura propriamente dita configura-se como um sistema organizado, no qual os elementos “se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização” (CANDIDO, 2000, p. 23). Sendo assim, para que a literatura seja considerada como esse aspecto orgânico da civilização, o crítico afirma que é necessário que haja um conjunto de autores conscientes de seu papel, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor (a linguagem permeada por um determinado estilo) que interliga uns aos outros (CANDIDO, 2000, p. 23).

O início da literatura brasileira como sistema organizado se dá, portanto, a partir das produções arcadistas, mesmo que estas ainda refletissem a expressão cultural do colonizador através do colono europeizado (CANDIDO, 1989, p. 165). Para que a formação de tal literatura tivesse êxito, foi preciso o conhecimento da realidade local, a valorização das populações aborígenes, o desejo de contribuir para o progresso do país e a incorporação aos padrões europeus (CANDIDO, 2000, p. 67). Ademais, a possibilidade de constituição de uma literatura deu-se pela existência de homens abastados e letrados, que compartilhavam da mesma ideologia política e começavam a ver, nas ações colonizadoras de Portugal, entraves significativos para o desenvolvimento econômico e intelectual do Brasil.

Historicamente considerado, o problema da ocorrência de uma literatura no Brasil se apresenta ligado de modo indissolúvel ao do ajustamento de uma tradição literária já provada há séculos — a portuguesa — às novas condições de vida no trópico. Os homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados à portuguesa, iniciando-se no uso de instrumentos expressivos conforme os moldes da mãe-pátria. (CANDIDO, 2006, p. 100).

Por tal motivo, não é surpresa que os poetas representantes do movimento arcadista tenham encabeçado também diversas propostas de levante que, futuramente, resultaram na independência de 1822. “E isto mostra como a literatura foi atuante na imposição dos padrões culturais e, a seguir, também como fermento crítico capaz de manifestar as desarmonias da colonização.” (CANDIDO, 1989, p. 171-172).

O Arcadismo é, pois, consciência de integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas aparecem à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antiguidade e os que, modernamente, seguiram a sua trilha. (CANDIDO, 2000, p. 49)

Assim, embora tenha havido antes do Arcadismo produções literárias nacionais marcantes, tais como as produções barrocas de Gregório de Matos, apenas a partir do século XVII a colônia caminha para a estruturação de sua literatura como sistema organizado. Portanto, as condições históricas e sociais do Brasil colonial possibilitaram esse pontapé inicial em um maior desenvolvimento das letras do país. Logo, “a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.” (CANDIDO, 1989, p. 163-164).

Cecília Meireles, ao construir *Romanceiro da Inconfidência*, inspirou-se nos movimentos fundadores da nacionalidade brasileira: o Arcadismo e a Conjuração Mineira. No entanto, Meireles escreve no século XX, portanto representa uma cultura moderna e faz parte da corrente inovadora vigente, ao mesmo tempo que resgata no movimento árcade a inspiração poética para redigir sua obra.

Ademais, a poeta apropria-se não apenas de fatos históricos, mas também de episódios que surgem com um apelo lendário (através da presença de personagens como Chico Rei, Chica da Silva e ainda o retrato da infância de Tiradentes, por exemplo), bem como do quadro

natural das Minas Gerais e da focalização lírica de personagens várias. Essas apropriações convergem de certo modo com o que os poetas arcadistas faziam – traziam à tona elementos de um tempo passado (Antiguidade) em suas produções poéticas:

Além desta garantia de excelência do modelo, a Antiguidade oferecia outros apoios à teoria arcádica: em primeiro lugar, um excelente recurso de despersonalização do lirismo, graças ao uso de temas e personagens antigos como veículo da emoção. O mito, a lenda e a história antiga, sedimentados em profundidade pela educação humanística na consciência do homem culto, formavam uma caixa de ressonância para a literatura, bastando uma alusão para pôr em movimento a receptividade do leitor. (CANDIDO, 2000, p. 50)

A poeta faz renascer, então, da literatura modernista, que inaugura um novo e rico momento da literatura brasileira enquanto sistema organizado, o clima e a inspiração própria do período arcadista – ela imprime nos poemas os cenários pastoris e ainda uma atmosfera bastante atrelada à religiosidade (permanência de índices barrocos), que se revela através da descrição das ações e objetos em cena (sinos, rezas, oratórios etc.). Como afirma Candido: “Cada período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada, as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas” (CANDIDO, 2000, p. 181). Ou seja, mesmo apoiada sobre o Modernismo, Meireles fez do Arcadismo seu jardim e fonte de alento artístico para a constituição de *Romanceiro da Inconfidência*.

De acordo com Candido (2006), o Romantismo, juntamente ao Modernismo, são dois momentos decisivos da história da literatura brasileira, pois “representam um particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita”. Ambos os movimentos possuem inspiração de base europeia, porém a diferença se dá no fato de que o Modernismo já não dialogava com a cultura portuguesa especificamente – o movimento modernista brasileiro já aderiu ao cosmopolitismo ocidental geral: “(...) enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão.” (CANDIDO, 2006, p. 118).

Logo, o Modernismo brasileiro insere-se no quadro literário nacional como um movimento de ruptura: é o momento que a arte literária desvincula-se de academicismos, do olhar julgador e perscrutante de Portugal e começa a refletir a realidade político-social de modo mais contundente – o Modernismo abriu caminhos para uma arte empenhada

politicamente, para o desenvolvimento de uma consciência nacional que investiga e questiona as arraigadas problemáticas históricas do país.

Na pesquisa lírica, por exemplo, em lugar do idealismo vagamente esotérico e decadente veremos um apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal. O nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular.” (CANDIDO, 2006, p. 126-127).

Cecília Meireles, que faz parte desta geração modernista, escreveu *Romanceiro da Inconfidência* em pleno Estado Novo varguista. Embora retrate o passado colonial brasileiro, percebemos que a poeta imprime muito de seu presente histórico na obra: a luta em busca da liberdade, o conseqüente clima de perseguição, a ambição que transforma pessoas em seres reificados, sem valor, bem como a noção de que o presente histórico representa a continuação de processos formativos que não foram de fato terminados e “solucionados” no passado – todas essas questões aparecem na realidade retratada na obra e eram tensões contemporâneas à autora. *Romanceiro da Inconfidência* é, portanto, para além de uma produção que tem interesse histórico nos eventos que formaram a nação, uma produção poética comprometida, em linha com diversas outras realizações do período modernista:

A alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 1930. A instauração do Estado Novo ditatorial e antidemocrático marcaria o início de uma fase nova. Ele coincide realmente com o zênite do Modernismo ideológico e uma recrudescência do Espiritualismo, estético e ideológico, que vimos perdurar ao lado dele, tendo começado antes e, mais de uma vez, convergido nos seus esforços de luta contra o academismo.” (CANDIDO, 2006, p. 132).

Para além das motivações históricas em curso, o período modernista floresceu pelo próprio desenvolvimento gradual da sociedade brasileira – “pode-se dizer que houve um processo de convergência, segundo o qual a consciência popular amadurecia, ao mesmo tempo em que os intelectuais se iam tornando cientes dela.” (CANDIDO, 2006, p. 142). E isto tornou o terreno da cultura fértil para o amadurecimento de aspirações políticas e ideológicas que pensassem a intensidade dos problemas do país, os quais foram retratados nas produções modernistas mais significativas.

### 3 POESIA, TEMPO, HISTÓRIA E MEMÓRIA EM *ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA*

#### 3.1 Tempo e *mimesis*

“O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. (...) o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.”. Assim inicia-se a primeira parte da obra *Tempo e narrativa* (1994, p. 15), de Paul Ricoeur, que debruça-se sobre a função mimética da narrativa atrelada ao tempo. Esta citação, por sua vez, converge com esta seção, pois desenvolveremos reflexões concernentes ao tempo, à história e à memória em relação à obra *Romanceiro da Inconfidência*.

Sobre a poesia, o autor considera que esta é ação – “a função mimética das narrativas exerce-se de preferência no campo da ação e de seus valores temporais.” (RICOEUR, 1994, p. 12). O tema da poesia é constantemente tratado nesta obra, pois visa tratar a noção de tempo não só numa perspectiva historiográfica, mas também sob a perspectiva da narrativa ficcional. Partindo de conceitos acerca do tempo com base em Agostinho (*Confissões*) e em Aristóteles (*Poética*), Ricoeur estrutura uma hipótese que considera que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de modo narrativo” (RICOEUR, 1994, p. 85). Para tal, Ricoeur assume que tanto na narrativa historiográfica quanto na narrativa ficcional existem três tipos de *mimesis*: i) a primeira, que revela a prefiguração do campo prático; ii) a segunda, que revela a configuração textual deste campo e, por fim, iii) a terceira, que revela a refiguração pela recepção da obra. (RICOEUR, 1994, p. 87-88).

(...) a ‘Mimese 2’ desempenha um papel de mediação entre o leitor (que se situa na ‘mimese 3’) e o próprio Viver (que corresponde à ‘mimese 1’). Dito de outra forma, o autor, através da ‘mimese 2’ (configuração do texto) estabelece uma mediação entre as profundezas do Viver (‘mimese 1’) e a Vida do próprio leitor (que no momento da leitura ou audição de um texto encontra-se na ‘mimese 3’). Depois, o círculo se completa porque, aprendendo a viver através da compreensão da narrativa, o leitor a devolve ao próprio vivido. Este processo não tem fim: é realmente um círculo, e se reinicia inúmeras vezes. (BARROS, 2012, p. 18-19).

Tal relação dialógica entre os diferentes tipos de *mimeses* é chamada de “círculo hermenêutico” na obra de Ricoeur (1994) e contempla justamente uma possibilidade de compreensão dos textos narrativos que ultrapassa o mero entendimento dos sentidos que um

texto contém, mas considera sobretudo uma interação entre autor e leitor que perpassa o vivido de ambas as partes:

A Hermenêutica Ricoeuriana pretende enxergar o texto em articulação com a própria Vida, seja no que se refere à sua ligação com a ‘mimese 1’ (o Viver pré-figurado), seja no que se refere à sua ligação com a ‘mimese 2’ (o leitor que o recria). Na verdade, a Hermenêutica Ricoeuriana se interessa pelo texto como mediação entre as mimeses 1 e 2 (entre o “Vivido pré-figurado” e o “Vivido refigurado pelo leitor”). (BARROS, 2012, p. 20).

Sendo assim, a noção de hermenêutica tratada por Ricoeur (1994) articula-se com o modo com o qual analisaremos a obra *Romanceiro da Inconfidência*: consideramos que tal produção poética possui um papel social na medida em revela sentidos plurissignificantes a cada leitura, pois imprime um tempo específico literariamente representado – o passado colonial brasileiro –, ao passo que relaciona-se ao presente de sua autora – o Brasil do século XX –, à medida que continua criando sentidos nas sucessivas leituras contemporâneas – aqui, a nossa posição de leitores é preponderante. Percebemos, portanto, na construção da obra, a revelação de problemáticas histórico-sociais, advindas do período colonial brasileiro, que refletiam a realidade moderna de Cecília Meireles e que continuam reverberando no presente, na leitura atual, contemporânea. Logo, “o círculo hermenêutico entre a narrativa e o tempo não cessa assim de renascer do círculo que os estágios de mimese formam.” (RICOEUR, 1994, p. 117).

### **3.2 História, memória coletiva e as noções de tempo**

Cecília Meireles, embora não tenha assumido um posicionamento de historiadora – afinal, ela não se ateve completamente à história oficial dos fatos – realizou diversas pesquisas historiográficas, durante anos a fio, para a composição de *Romanceiro da Inconfidência*. Há, nesta atitude, apenas uma *intencionalidade* historiadora. Considerando isso, veremos neste momento alguns apontamentos sobre operações historiográficas e memória coletiva, com base em Ricoeur (2018), e as três diferentes noções de tempo, com base em Reis (1996).

Na obra *A memória, a história, o esquecimento* (2018), produção posterior à publicação *Tempo e Narrativa* (1994), de Paul Ricoeur, há a distinção de três fases do processo de operação historiográfica: a fase documental, a fase de explicação/compreensão e, por fim, a fase da representação. A representação sob seu aspecto narrativo não se acrescenta de fora à fase documental e à fase explicativa, mas as acompanha e as sustenta (RICOEUR,

2018, p. 251). Uma narrativa histórica, de acordo com Ricoeur, pertence à classe das “ficções verbais” – as ficções verbais, por sua vez, exprimem tipologias no que o autor chama de “composição da intriga”, as quais necessitam também da imaginação histórica efetiva (2018, p. 264). Sendo assim, uma produção literária com base historiográfica, que se apoia numa tipologia de implicação ideológica, por exemplo, depende dos engajamentos morais e políticos do presente de quem está por trás desta narrativa (2018, p. 265). Logo, tal trabalho de representação literária da história é associado ao vocábulo “representância”:

A palavra “representância” condensa em si todas as expectativas, todas as exigências e todas as aporias ligadas ao que também é chamado de intenção ou intencionalidade historiadora: designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos (RICOEUR, 2018, p. 289).

Portanto, ao considerar o período histórico no qual Cecília Meireles estava inserida no momento de produção da obra *Romanceiro da Inconfidência* – ditadura do Estado Novo varguista –, somado ao despertar intelectual da modernidade e as consequentes produções engajadas politicamente, pensamos que a intencionalidade historiadora da obra em questão não fora mera casualidade: partindo da memória coletiva dos problemas coloniais, que não foram superados e solucionados, de um tempo que, culturalmente, proporcionou movimentos fundadores da nacionalidade, a poeta questiona a formação da sociedade brasileira.

Ainda na obra *A memória, a história, o esquecimento* (2018), Ricoeur debruça-se sobre a noção de memória coletiva. Para isso, recorre mais uma vez à base do pensamento de Santo Agostinho, inscrito nas *Confissões*, para desenvolver, progressivamente, a sua ideia sobre essa questão, envolvendo, é claro, diversos outros pensadores que refletiram sobre a constituição da memória, posteriormente. Com base em Santo Agostinho, Ricoeur afirma que “a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade.” (RICOEUR, 2018, p. 108).

Ricoeur estabelece uma relação entre memória coletiva e coesão social, bem como relaciona a memória pessoal à memória coletiva. “A memória coletiva pode ser

coerentemente concebida como uma "teia de experiências lembradas que estão incorporadas em símbolos comunicáveis coletivamente". (VENDRA, 2019, p. 88, tradução nossa).<sup>3</sup>

A concepção de história que parte da memória coletiva, portanto, é ancorada na ideia de representação do passado. Logo:

Como um discurso narrativo, a história é significativa na medida em que retrata as características temporais da existência do ser humano. Inseridos na história como atores em um enredo espaço-temporal, temos que considerar o passado como tendo dois significados: (...) está ausente e presente ao mesmo tempo. A história é um conhecimento indireto desenvolvido através do uso de vestígios. Notadamente, os vestígios são as pressuposições epistemológicas finais da história. A compreensão histórica explicativa do curso de ação também é apoiada pelo depoimento de testemunhas oculares de seres humanos sobre eventos do passado. (VENDRA, 2019, p. 89, tradução nossa).<sup>4</sup>

E, ainda, de acordo com Halbwachs, conforme citado por Ricoeur (2018, p. 133-134):

Embora a memória coletiva extraia sua força e duração do fato de que um conjunto de homens lhe serve de suporte, são indivíduos que se lembram enquanto membros do grupo. Agrada-nos dizer que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios (*apud* RICOEUR, 2018, p. 133-134)

Portanto, Cecília Meireles, ao consultar os autos da devassa como método de pesquisa para a composição de *Romanceiro da Inconfidência*, apropriou-se de relatos e testemunhos, ou seja, de concepções individuais num panorama geral e coletivo da época; a poeta, ao mimetizar tais eventos, por sua vez, privilegiou o que há de simbólico na Inconfidência Mineira e que reflete um desejo coletivo: a tentativa de emancipação agitada por uma fagulha libertária, que se converteria, anos depois, na independência do Brasil.

Assim, em um extremo encontra-se a singularidade de perspectivas que conduz toda experiência coletivamente significativa à rede das lembranças pessoais; em outro extremo, a incorporação simbólica alça a memória além da esfera pessoal e lhe

---

<sup>3</sup> No original: "I think that collective memory can be coherently conceived as a "web of remembered experiences embodied in collectively communicable symbols". (VENDRA, 2019, p. 88).

<sup>4</sup> No original: "As a narrative discourse, history is meaningful to the extent it portrays human being's temporal features of existence. Embedded in history as actors in a spacetime plot, we have to consider the past as having two meanings: past is no longer there yet still there, i.e., it is at once absent and present. History is an indirect knowledge developed through the use of traces. Notably, traces are history's final epistemological presuppositions. The historical explanatory comprehension of the course of action is also supported by the eyewitness testimony of human beings concerning events of the past." (VENDRA, 2019, p. 89)

confere um sentido que se comunica em uma esfera comum e pública. (BARASH, 2012, p. 72).

Por outro lado, ainda falando de história e de representação, há que se mencionar igualmente as diferentes noções de tempo. Reis (1996) define três tipos de tempo, com base em Ricoeur: o físico, o filosófico e o histórico. O tempo físico seria o tempo quantificado, do passar dos dias no calendário; o tempo filosófico seria um tempo da consciência, no qual não há uma regularidade, mas se configura como um processo descontínuo; o tempo histórico, por fim, estaria entre o tempo da natureza e o tempo da consciência, ou seja, seria pautado na descrição e na análise do “acompanhamento dos homens em suas mudanças” – assim, para quem executa um trabalho de historiador, o tempo passado possui concretude, refere-se à vida humana em seus âmbitos individual e coletivo (REIS, 1996, p. 230-234). Logo, “(...) enquanto conhecimento, o tempo histórico seria uma solução poética, isto é, prática e imitativa e não teórica da aporia do tempo físico e da consciência.” (REIS, 1996, p. 234).

Assim, a construção do tempo histórico está pautada na “composição da intriga” – conceito presente em Ricoeur (2018). A intriga, por sua vez, “refigura a experiência temporal, cria uma concordância discordante, e os homens imersos no tempo se dão uma localização, uma direção, um sentido.” (REIS, 1996, p. 234). Portanto, a relação entre Poesia, Tempo, Memória e História tratada nesta seção tem a intencionalidade de considerar que a obra *Romanceiro da Inconfidência* apresenta a intersecção entre o real e o representativo (VIEIRA, 2012) através da apropriação de símbolos da memória coletiva; ademais, configura-se como uma obra a qual não só representa um período histórico, mas indica uma determinada direção da história (BASTOS, 2015), que imbrica em sua produção as três fases da operação historiográfica (RICOEUR, 2018) e que caracteriza-se internamente pela presença da noção de tempo histórico (REIS, 1996).

Sendo assim, *Romanceiro da Inconfidência*, apesar de ser uma obra poética, constitui-se como uma produção literária comprometida historicamente, que interpreta o real e desvela o passado colonial brasileiro – de modo que é também possível perceber as reverberações suscitadas pela obra não só no tempo de escrita da autora, mas também em nossa leitura contemporânea, o que contemplaria, portanto, a noção de “círculo hermenêutico” que envolve os três tipos de *mimeses* proposta por Ricoeur (1994).

### **3.3 Poesia, história e modernidade em *Romanceiro da Inconfidência***

Em consonância com os intelectuais de sua época, Cecília Meireles, ao produzir *Romanceiro da Inconfidência*, figura esteticamente o Brasil de modo empenhado. A poeta é fidedigna aos desafios da contradição da formação brasileira e constrói uma produção poética abrangente, na qual há a criação de um mundo literariamente representado em seus avanços, suas dinâmicas de movimento e, sobretudo, em suas descontinuidades, problemáticas e tensões não resolvidas.

Para isso, Meireles não só imprimiu todo o quadro natural do Brasil colonial, mas também focalizou a questão social da vida brasileira: embora os livros de História mencionem apenas “homens ilustres” como protagonistas da historiografia colonial, Meireles imprime no quadro da vida social de sua obra os demais personagens que nunca aparecem na história hegemônica com algum tipo de relevância para o curso dos eventos: trabalhadores comuns, negros escravizados, as noivas e esposas dos homens que sempre aparecem como protagonistas e até mesmo animais, como os cavalos (especificamente no “Romance LXXXIV ou Dos cavalos da Inconfidência”), que foram preponderantes para o funcionamento da vida colonial brasileira.

Esta seção, portanto, analisará três poemas de *Romanceiro da Inconfidência* (“Romance XXVII ou Do animoso Alferes”, “Romance LXXXV ou Do testamento de Marília” e “Romance VII ou Do negro nas catas”), a fim de ressaltar o aspecto histórico-social da obra, tão típico da modernidade e do movimento modernista, do qual Cecília Meireles fez parte. Ancoradas as noções de tempo, história, memória e arte engajada desenvolvidas nas últimas seções, pretendemos demonstrar como Meireles representa poeticamente o Brasil de modo realista, conforme pressupostos de Lukács.

### **3.4 Tiradentes, um líder popular**

Tiradentes, uma figura histórica comumente estereotipada à um imaginário cristão (afinal, se sacrificara por um bem maior e coletivo, tal como o Cristo), surge na obra como um líder popular, revolucionário, anticolonial, que estava além de seu próprio tempo, ao almejar a emancipação. Tal personagem aparece não só tal como o conhecemos, ou seja, como o Alferes, já adulto. Meireles constrói toda a trajetória de Tiradentes, desde o seu nascimento, ao alçamento de líder revolucionário, até a sua derradeira morte. Suas ações são constantemente acompanhadas por pausas reflexivas que, ao mesmo tempo que o inserem no quadro social da vida colonial como um líder incontestado, vigoroso e carismático, associam-no também a uma figura mítica, que simboliza uma caminhada heroica; mas, ao sucumbir pela

traição de seus pares, o vulto histórico de Tiradentes retém ares de inevitável vítima expiatória. Todas as características aparecem no poema, que será analisado, abaixo, nesta subseção.

Formado por 170 versos, o poema “Romance XXVII ou Do animoso Alferes”, o mais longo de toda a obra, narra a última viagem de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, “por territórios sem nome – *pelo monte claro, pela selva agreste* – em direção a uma terra indicada apenas no final como *terra de lagoas onde a água apodrece*” (UTÉZA, 2006, p. 188, grifos da autora), o que indicaria um caminho em direção à sua prisão e consequente execução, no Rio de Janeiro. Esta última viagem empreendida por Tiradentes, a face popular da Inconfidência Mineira, é inserida, neste poema, não só como um deslocamento físico que se estende sobre um tempo cronológico – representa também uma viagem existencial que se desdobra sobre um tempo de transcendência. “Isto é, se o *Romanceiro* trata de um único momento histórico, o da Inconfidência – em termos de assunto –, em termos temáticos esse momento determinado passa a ter um valor transcendental, isto é, passa a ser todos os momentos da existência do homem no mundo” (LAURITO, 2008, p. 57).

Tal poema é marcado por uma narração que acontece através do entrecruzamento de diferentes vozes poéticas: ora se percebe uma voz “principal”, ora notam-se vozes secundárias, que tecem comentários sobre aquilo que fora narrado anteriormente. “(...) Há, no *Romanceiro*, sempre uma voz que canta em contraposição à voz que conta. E as vozes lírica, épica e dramática frequentemente se superpõem” (LAURITO, 2008, p. 53). Assim, Tiradentes, que em outros poemas da obra aparece em diferentes fases de sua vida, apresenta-se aqui como um Alferes. Meireles cria sobre a representação de Tiradentes um personagem heroico, com silhueta mítica e mística – ele é humanizado, colocado sob a posição de herói corajoso que luta por um bem comum, mas também é colocado como uma vítima expiatória que sofreu as consequências por ter em si um ideal revolucionário: o de ter uma aspiração comunitária pela busca da liberdade coletiva.

Assim, o poema em análise se inicia com uma apresentação introdutória da cavalgada de Tiradentes, a qual é ligada ao sonho e ao combate em favor das aspirações populares: “Pelo monte claro,/pela selva agreste/que março, de roxo,/místico enflorêsce,/cavalga, cavalga,/o animoso Alferes”. O termo “animoso Alferes” se repete diversas vezes durante o poema e confere uma reiteração sobre a coragem dessa personagem. Na estrofe seguinte, Tiradentes recebe do eu lírico um elogio um tanto inusitado, que relaciona a sua figura à de um curandeiro: “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.”. De acordo com Utéza (2006, p. 190), Cecília levou para o poema uma característica particular da vida real de Tiradentes, pois há registros historiográficos de que este tinha “boa fama” de curandeiro.

A terceira estrofe, por sua vez, apresenta não apenas o movimento empreendido pelo Alferes, mas demonstra que este já se tornava conhecido perante a sociedade e por onde passava, deixando uma impressão de estima nas pessoas. Aqui, Cecília modifica a imagem de Tiradentes: enquanto nos autos da devassa o Alferes fora delatado, fora considerado um traidor e sofreu a pena máxima para este crime, nesta estrofe o eu lírico o exalta como uma figura carismática e que tem o apreço de pessoas pertencentes a diferentes estratos sociais: “Por aqui, descansa;/ali, se despede,/que por toda parte/o povo o conhece./Adeuses e adeuses,/sinceros e alegres:/a amigos, mulatas,/cativos e chefes,/coronéis, doutores,/padres, almocreves.../Adeuses e adeuses,/– que rápido segue,/a mover os rios, a botar moinhos/e barcos a frete,/lá longe, lá longe,/o animoso Alferes.”. Ademais, a repetição dos “adeuses” parece proposital: nesta estrofe, a despedida configura-se como uma despedida efetiva, entre pessoas. Assim, a viagem estabelecida nesta estrofe é uma viagem que “(...) desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2000, p. 14). Nas estrofes seguintes, tais “adeuses” adquirem uma significação distinta.

Já na estrofe seguinte, surge pela primeira vez uma voz poética distinta da que vinha narrando os passos do Alferes. Surgida entre parênteses, tal fala parece tecer comentários sobre aquilo que é narrado e percebemos uma tomada de posicionamento do eu lírico acerca da ideia de dominação presente, que subjuguava a população: “A bússola mira./Toma para leste./Dez dias de marcha/até que atravesse/campinas e montes/que com os olhos mede:/tão verdes... tão longos.../(E ninguém percebe/como é necessário/que terra tão fértil,/tão bela e tão rica/por si se governe!)/Águas de ouro puro/seu cavalo bebe./Entre sede e espuma,/os diamantes fervem.../(A terra tão rica/e – ó almas inertes! –/o povo tão pobre.../Ninguém que proteste!/Se fossem como ele,/a alto sonho entregue!)/Suspiram as aves./A tarde escurece./ (Voltará fidalgo,/livre de reveses,/com tantos cruzados...)/Discute. Reflete./Brinda aos novos tempos!/Soldados, mulheres,/estalajadeiros,/– a todos diverte./ (Por todos trabalha,/a todos promete/sossego e ventura/o animoso Alferes.)”. Nesta estrofe, o eu lírico que se apresenta textualmente entre os parênteses manifesta a sua decepção diante da imobilidade de um povo oprimido; ademais, surge nesta estrofe a propagação das ideias emancipatórias e a convicção de que a ação empreendida pelo Alferes é uma ação que visa a

liberdade coletiva: afinal, o heroico Alferes “por todos trabalha”– pelos soldados, pelas mulheres, pelos estalajadeiros, pelo povo, enfim.

O movimento revolucionário empreendido pelo Tiradentes criado poeticamente por Meireles é tomado aqui por um ideal, um sonho de libertação, e revela a busca humana da superação de um estado degradante no qual a sociedade mantém as pessoas oprimidas. Assim, tal como afirma Lukács, o lirismo, embora seja reflexo da subjetividade do poeta, é também um reflexo da realidade objetiva: “Mas cabe afirmar com ênfase que a lírica – no sentido indicado pela estética marxista em geral – é, tanto quanto a épica e o drama, um reflexo da realidade objetiva que existe independentemente de nossa consciência.” (LUKÁCS, p. 245, 2009).

A quinta estrofe do poema representa o Alferes não só como um herói corajoso, mas como um “louco”, um astuto. Essa insanidade que anda de mãos dadas com a coragem relaciona a figura de Tiradentes à figura do mito quixotesco – ou seja, tal como a personagem de Cervantes, aqui Tiradentes é o resgate de uma figura heroica que tem tal compromisso com as mudanças de ordem social que beira ao despropósito: “No rancho descansa./Deita-se. Adormece./Penosa, a jornada,/mas o sono, leve:/qualquer sopro acorda/o animoso Alferes./Deus, no céu revoltado,/seu destino escreve./Embaixo, na terra,/ninguém o protege:/é o talpídeo, o louco,/– o animoso Alferes.”. Para além da relação ao mito quixotesco, esta estrofe atrela, pela primeira vez, o céu e a terra: “ao mesmo tempo *talpídeo* – ou seja, da família das toupeiras cegas que escavam a terra, conspirando ocultamente e sem juízo, *louco* – e *animoso*, isto é, dotado da energia das almas” (UTÉZA, 2006, p. 191-192).

A sexta estrofe, por sua vez, mostra o alvorecer de um novo dia (Mas, dourado e roxo,/o campo alvorece./Desmancham-se as brumas/nos prados celestes./Acordam as aves/e as pedras repetem/músicas, rumores,/do dia que cresce./Move-se a tropilha:/que outra vez se apreste/o macho rosilho/do animoso Alferes.”), que indicaria uma transição dos “adeuses”, que surgem na estrofe seguinte – estes em outrora possuíam uma significação literal, de despedida entre o Alferes e aqueles por quem ele passava; neste momento do poema, os “adeuses” já indicam uma despedida associada não mais a uma viagem física, mas a um deslocamento ligado ao sonho de liberdade: “Adeuses e adeuses.../Talvez não regresse./(Mas que voz estranha/para 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 sombra persegue/o audaz, o valente,/o animoso Alferes.)”. A construção semântica desta

sétima estrofe, através de palavras como “nuvens”, “ventos” e “ares”, bem como a ideia de não regresso e a existência de uma voz que impele o Alferes sempre para frente, mostra-nos que o ideal de liberdade deste Tiradentes poético é um ideal simbolicamente divino; em contraposição a esse simbolismo, surge uma figura das trevas, que representaria o traidor de Tiradentes (Joaquim Silvério dos Reis), que “fareja-lhe o sonho/e em sombra o persegue”.

Na estrofe seguinte, há a junção de um tempo cronológico, da natureza, no qual o eu lírico continua a narrar o deslocamento do Alferes que agora começa a ser perseguido, e de um tempo mais abstrato, que aponta para uma direção futura e transcendente. Assim, Meireles realiza esteticamente essa junção, que Ricoeur considera única: “(...) Paul Ricoeur vê, na atividade mimética da narrativa, histórica ou ficcional, a única possibilidade de unir o tempo da natureza e o tempo da consciência, não se reduzindo a um nem a outro, mas buscando a síntese de ambos” (TURCHI, 1999, p. 141). Ademais, atrelado a este tempo futurante, nesta estrofe está presente a opinião de que ideias não morrem – pessoas podem ser presas e executadas, mas as ideias que as guiam em busca de liberdade não perecem nunca: “Que importa que o sigam/e que esteja inerme,/vigiado e vencido/por vulto solerte?/Que importa, se o prendem?/A teia que tece/talvez em cem anos/não se desenrede!/Toledo? Gonzaga?/Alceus e Glaucetes?/–Nenhum companheiro/seu lábio revele./Que a língua se cale./Que os olhos se fechem./ (Lá vai para a frente/o que se oferece/para o sacrifício,/na causa que serve./Lá vai para sempre/o animoso Alferes!)”.

Na nona estrofe temos a transição definitiva para o tempo da eternidade, na qual o heroico e mártir Alferes, vítima expiatória, despede-se enfim de tudo que é terreno para migrar para o etéreo: “Adeus aos caminhos!/- montes, águas, sebes,/ouro, nuvens, ranchos,/cavalos, casebres...-/Olham-no de longe/os homens humildes./E nos ares ergue/a mão sem retorno/que um dia os liberte./ (Pois que importa a vida?/aqui se despede/do sol da montanha,/do aroma silvestre:/- venham já soldados/que a prender se apressem;/venham já meirinhos/que os bens lhe sequestram;/venham, venham, venham...- que sua alma excede/escrivães, carrascos,/juizes, chanceleres,/frades, brigadeiros,/maldições e preces!”. Outrossim, há nesta estrofe um interessante dualismo, no qual o eu lírico impele aqueles que representam o sistema opressivo para prender o Alferes – tal convocação não surge de modo conformista, mas aparece nesta estrofe a fim de conferir à Tiradentes um *status* que ultrapassa o terreno: “sua alma excede” as tentativas de sufocamento da busca pela liberdade. Na décima estrofe, por sua vez, há a continuidade deste “chamamento” para a prisão do Alferes:

“Venham, venham, matem:/ganhará quem perde./Venham, que é o destino/do animoso Alferes.)”.

As quatro últimas estrofes retomam o fim da viagem física empreendida pelo Alferes. Na décima primeira estrofe, Tiradentes desce de seu cavalo e chega ao seu destino, Rio de Janeiro: “De olhos espantados,/do rosilho desce./Terra de lagoas/onde a água apodrece./Janelas, esquinas,/escadas... – parece/que há sombras que o espreitam,/que há sombras que o seguem...”. Na estrofe seguinte, o Alferes considera-se vencido (“Falas sem sentido/acaso repete,/– pois sente, pois sabe/que já se acha entregue.”), mas apenas no plano terrestre – dentro do tempo da eternidade, dentro do tempo do sonho, dentro do tempo do além, o Alferes agradece: “Perguntas, masmorras,/sentença.../Recebe tudo além do mundo.../E em sonho agradece,/o audaz, o valente,/o animoso Alferes.”.

Assim, o poema “Romance XXVII ou Do animoso Alferes” revela antes de tudo uma intencionalidade poética transcendente, na qual o espaço e o tempo da poesia ultrapassam os limites geográficos e históricos da realidade, mas sem deformá-la. A última viagem empreendida por Tiradentes e narrada neste poema indica não só a propagação de novas ideias por este líder revolucionário, mas também a trilha de um caminho que levaria sua figura e a ideia de libertação para uma temporalidade outra. Logo, Meireles evoca o passado colonial de tal maneira que é possível perceber as reverberações presentes que toda a obra poética suscita: “(...) o Romanceiro vem a ser uma grande reflexão sobre a validade das ações heroicas num mundo em que a passagem do homem sobre a terra é efêmera e tende para os valores insondáveis e perduráveis do eterno” (LAURITO, 2008, p. 52). Ademais, ao imprimir o quadro econômico e social do período colonial em sua obra, Cecília consegue representar o conjunto da vida humana em ação, “(...) representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, p. 26, 2010). Por isso, tal como afirma Bastos (2016): “A poesia não explica – evoca. Pela evocação, o fenômeno passado (uma experiência da espécie humana) é revivido como atual” (p. 4).

### **3.5 A subjetividade das mulheres em *Romanceiro da Inconfidência***

Tal como afirma Sérgio Buarque de Holanda, a sociedade brasileira, por surgir da herança ibérica de Portugal, é constituída, em seu cerne, pelo patriarcalismo. Cecília Meireles, ao reproduzir as dinâmicas sociais do Brasil colonial, insere também esta questão: além de ter inovado ao representar as mulheres em sua obra, que sempre são suprimidas pela história, a

poeta retrata a realidade dos perfis femininos dessa época – ou seja, realidades marcadas por abandono, violência, falta de protagonismo, loucura e incerteza.

Há personagens femininas não identificadas (tal como as que aparecem em “Romance IV ou Da donzela assassinada” e “Romance X ou Da donzelinha pobre”) que representam o destino e a rotina das mulheres daquele período. Destino este marcado pela violência patriarcal, proporcionado pelo estatuto de posse de outrem conferido a elas – seja em relação aos pretendentes, seja em relação aos familiares homens –, bem como revela um cotidiano atravessado pela incerteza, no qual elas só poderiam rezar e viver em constante espera pelos homens (pais, maridos, pretendentes) que se aventuravam em busca de ascensão social proporcionada pelo surto aurífero ou que lutavam nas conjurações.

Por outro lado, existem as personagens femininas identificadas, como D. Maria I, Chica da Silva, Marília, Bárbara Eliodora e outras. Essas são mulheres que foram percebidas pela história, mas ainda numa posição subalterna, de dependência das figuras masculinas daquele tempo e aparecem nos registros historiográficos sem qualquer protagonismo, quase tão somente como pano de fundo dos eventos. Cecília Meireles, por sua vez, ao retratar estas e outras mulheres (as que surgem sem identificação) imprime todo o potencial subjetivo delas: seus medos, anseios, expectativas, rotinas. A poeta relaciona a realidade histórica, ou seja, o curso dos eventos da colônia, ao destino dessas mulheres e imbrica, portanto, o peso histórico que tais acontecimentos tiveram na subjetividade de tais perfis femininos.

Formado por 36 versos e 6 estrofes, o poema “Romance LXXXV ou Do testamento de Marília” retrata a realidade da célebre Marília, musa arcadista, originalmente chamada Maria Joaquina Dorotéia de Seixas, figura conhecida da literatura arcadista por ser par romântico do poeta Tomás Antônio Gonzaga. Tal realidade reflete o momento histórico após a derrubada da proposta de levante da Inconfidência Mineira. Vemos uma Marília envelhecida, triste e abandonada: afinal, Tomás Antônio Gonzaga, por estar envolvido diretamente com o evento da conjuração, fora exilado pelo governo português para o continente africano. Lá, firmou-se e casou-se com a jovem viúva chamada Juliana Mascarenhas. O destino de Marília, portanto, fora dilacerado por tal acontecimento – até porque, naquela época, as mulheres brancas não exerciam nenhum ofício fora do ambiente doméstico, portanto, suas vidas eram dedicadas à possibilidade de casarem-se. Anulada tal possibilidade, eram confinadas ao abandono e à inércia do recinto familiar e/ou religioso.

A primeira estrofe do poema em questão, que se chama “Do testamento de Marília”, se inicia com a visão de um eu lírico observador, externo, que faz uma clara alusão ao abandono propiciado por Tomás Antônio Gonzaga e a conseqüente solidão de Marília, que neste momento prepara-se para despedir-se da vida e redige seu testamento: “Triste pena, triste pena/que pelo papel deslizas!/- que cartas não escreveste,/ - que versos não improvisas,/ - que entre cifras te debates/e em cifras te immortalizas...”. Podemos associar tal estrofe não apenas ao ato de redigir o testamento, mas também à falta de notícias sobre Tomás Antônio Gonzaga, que fora degredado para Moçambique. Num primeiro momento entendemos que a “pena” seria o objeto que permite a escrita; mas pode-se perceber uma duplicidade de sentidos presente nesse termo – também podemos associar essa palavra à ideia de compaixão e comiseração acerca do destino de Marília, que foi consumido pelo tempo, pela espera; a mulher, portanto, vive uma vida marcada pela tristeza e pelo sofrimento.

Na estrofe seguinte, há uma reflexão indireta sobre destino e acumulação financeira, pois a palavra “fortuna” pode ter tanto o significado usual, relacionado ao dinheiro, como pode também ser associada à noção de destino, conforme a mitologia romana. Afinal, o primeiro verso, no qual a palavra aparece, parece atravessado por suspiros: “Ai, fortunas, ai fortunas...”/Doblas, oitavas, cruzados,/vastos dinheiros antigos,/pelas paredes guardados,/prêmio de tantos traidores,/dor de tantos condenados!”. Para além da duplicidade de sentidos proporcionada pela palavra “fortunas”, podemos pensar também sobre uma noção de destino a partir do antagonismo da relação dos vocábulos “prêmio” e “traidores”, “dor” e “condenados” – essa associação vincula-se, claramente, à traição sofrida por aqueles que lutavam pela emancipação e ao degredo ou prisão dos inconfidentes, sendo que os traidores saíram impunes e ainda mais abastados. Na posição de Marília, o acúmulo de bens já não significa nada, uma vez que aquilo que lhe conferiria maior felicidade – o matrimônio – lhe fora negado.

A terceira estrofe assinala a longevidade de Marília e associa seu sofrimento a uma experiência de morte em vida – a real morte, por sua vez, “(...) caminha na sege do tempo lento”, logo, tarda a chegar: “Escreve Marília, escreve/seu pequeno testamento;/na verdade, por que vive,/se a morte é o seu alimento?/se para a morte caminha,/na sege do tempo lento?”. Assim, a morte para Marília seria um definitivo descanso. A estrofe seguinte continua sobre a ideia da escrita de seu testamento, que representa os trâmites de uma morte que se aproxima – afinal, as pessoas deixam registradas no testamento suas últimas vontades, relacionadas a seus bens materiais, para um momento pós-morte: “Cortesias, cortesias/de quem diz adeus ao

mundo:/breves lembranças; presentes/amáveis, de moribundo./Que sois vós, ouro das Minas,/no oceano de Deus, tão fundo?”. Além da ideia de dar destino a seus bens, vemos um questionamento, nos dois últimos versos, sobre o que significa o ouro neste momento da vida de Marília. Afinal, todo o contexto que permeia a obra mostra a elevada ambição humana sobre o metal – pessoas matavam e morriam pelo ouro. No entanto, no fim da vida, o acúmulo de bens já não significa nada.

A quinta estrofe continua articulando sobre o ouro que será repartido no testamento, mas neste momento do poema, vemos o posicionamento do sujeito poético sobre essa questão: “Reparti-vos, reparti-vos,/ouro de tantas cobiças.../(Tanto amor separastes,/entre injúrias e injustiças!/E agora aqui sois contado/para a piedade das missas!)”. O eu lírico posiciona-se no sentido de questionar qual teria sido a valia deste ouro, que trouxera tanto infortúnio (injustiça, amores separados, injúrias) e que agora será destinado à igreja, visto que Marília não teve descendentes.

A última estrofe reafirma a irremediável destruição do tempo, posto que Marília, apesar da longevidade de sua vida, teve um vida breve – isso quer dizer que, para além de permanecer viva, respirando, ter uma vida é ter aspirações, sentimentos e plenitude, ou seja, tudo aquilo que ela foi privada de ter, após o degredo de Tomás Antônio Gonzaga: “Triste pena, triste pena.../Triste Marília que escreve./Tão longa idade sofrida,/para uma vida tão breve./Muitas missas... Muitas missas.../(Que a terra lhe seja leve.)”. Nesta estrofe, além da consideração sobre uma vida triste e interrompida, há mais uma vez a marcação do elemento religioso, o que se vincula diretamente à sua condição de mulher solteira: se não há matrimônio, a dedicação de sua vida e o seu tempo precisam estar limitados ao contexto doméstico e religioso.

Sendo assim, Cecília Meireles consegue criar um mundo literário e imprimir uma particularidade da realidade colonial brasileira, partindo de um recorte específico, da experiência singular de uma personagem feminina que tivera relevância histórica apenas em um plano que a considerava como musa – ou seja, apenas como fonte de inspiração da obra arcadista *Marília de Dirceu*. A realidade de Marília, no entanto, certamente foi a de diversas outras mulheres que compartilharam um destino semelhante. Partindo do contexto histórico, social e econômico, Meireles apropria-se de retalhos sobre a vida das personagens femininas e reproduz poeticamente a interferência dessas questões (históricas, sociais e econômicas) na

subjetividade delas, não só neste poema específico que fora analisado, mas em todos os outros que compõem a obra. Assim, tal como afirma Bastos (2015, p. 192):

Como particularidade, a linguagem poética cria uma imagem da realidade que é por si mesma um “mundo”. Apresenta ao receptor uma totalidade intensiva, um “corte de vida” artisticamente conformado que é capaz de provocar a evocação estética de um “mundo” e com ele a de completude. (BASTOS, 2015, p. 192).

### **3.6 Libelo contra a opressão: negros escravizados, pobres e injustiçados**

A condução predominantemente lírica dos versos de Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência* sugere um posicionamento subjetivo das personagens que compõem a teia narrativa da obra. Embora haja personagens marcantes, reconhecidos pela historiografia oficial, a poeta escolheu incluir também no seu mundo poeticamente realizado as vozes dos grupos oprimidos daquele tempo. Tal reconstituição, apesar do aspecto lírico predominante, revela também um posicionamento político de Meireles – ela produz uma arte engajada, não no aspecto completamente ideológico, nos termos de inserir uma determinada corrente de pensamento vigente a fim de convencer os leitores. Na verdade, posiciona-se politicamente e ideologicamente no sentido de imprimir em sua obra uma reação à degradação humana ocasionada pela ambição, pela noção de superioridade de raças ou de gênero – problemáticas ainda não completamente superadas, mesmo em pleno século XXI.

Assim, Cecília inclui no quadro narrativo de sua obra pessoas comuns/anônimas, esquecidas pela história ou limitadas a aparecerem somente como mão de obra econômica do quadro econômico brasileiro e vítimas da tirania colonial. Ao fazer isso, a poesia de Meireles assume um determinado papel social, pois o eu lírico não surge apenas para retratar a realidade de opressão, mas também para questioná-la. Tal como afirma Bordini: “Na poesia moderna, o lirismo se constrói como ficcionalidade, separado, portanto, do autor histórico, mas para fazer frente à reificação da sociedade.” (BORDINI, 2015, p. 289). A fim de demonstrar de que forma a poeta insere a voz dos oprimidos em sua obra como uma tentativa de reação à degradação humana, analisaremos o poema “Romance VII ou Do negro nas catas”:

Formado por 6 estrofes e 32 versos, o poema em exame não envolve um personagem identificado, mas retrata um dia de trabalho nas minas de um homem negro escravizado. O poema inicia-se com questionamentos do eu lírico sobre o porquê este homem, trabalhando durante a madrugada, estaria cantando: “Já se ouve cantar o negro,/mas inda vem longe o dia./Será pela estrela d’alva,/com seus raios de alegria?/Será por algum diamante/a arder, na

aurora tão fria?”. O eu lírico dá duas opções para a motivação do canto deste homem, que se constrói em paralelo: a aparição da estrela d’alva representa a chegada do dia, visto que esta estrela é também chamada de “estrela da manhã”; o diamante, por sua vez, representa a possibilidade de emancipação, pois no período colonial a ascensão através da obtenção de metais preciosos poderia conferir, aos negros escravizados, uma chance de alforria, ou seja, de obter liberdade.

A estrofe seguinte assim continua: “Já se ouve cantar o negro,/pela agreste imensidão./Seus donos estão dormindo:/quem sabe o que sonharão!/Mas os feitores espiam,/de olhos pregados no chão.”. Essa parte do poema demonstra a contraposição gritante entre os afazeres de quem tinha o privilégio da liberdade – ou seja, os “donos” – e as pessoas escravizadas: enquanto o dia sequer amanheceu, o negro já está na lida, a fim de garantir a riqueza destes que continuam a dormir tranquilamente. No entanto, a vigia é constante: os feitores, no período colonial, tinham a função de fiscalizar e punir os trabalhadores escravizados, a fim de impedi-los de tomar para si as riquezas encontradas nas minas. Essa estrofe, portanto, mimetiza a realidade cotidiana de homens escravizados exclusivamente para o trabalho de extração de minérios preciosos abundantes.

A terceira estrofe, por sua vez, traz pela primeira vez os sentimentos deste homem escravizado: “Já se ouve cantar o negro,/Que saudade, pela serra!/Os corpos, naquelas águas,/–as almas, por longe terra./Em cada vida de escravo,/que surda, perdida guerra!”. Embora a narração voltada ao trabalho continue, a qual percebemos pela imersão dos corpos na água, temos impressos sinais de subjetividade desse personagem, que sente saudade de sua terra e dos seus – o corpo está imerso, trabalhando, em ação, mas sua alma está distante, buscando um passado que não volta mais, um passado de liberdade. As duas últimas estrofes reiteram a dificuldade de ser uma pessoa negra naquele tempo: por mais que se tente, superar a condição de escravizado era muito difícil, pois é antes de tudo uma condição imposta.

A quarta estrofe relaciona-se à primeira ao retomar diretamente o tema dos metais preciosos. Nesta estrofe, o eu lírico chega a considerar que as pedras preciosas são melhores que os homens, logo, o diamante é personificado – afinal, as pedras, por seu valor, poderiam alforriar os escravizados, ao passo que os homens, por sua vez, são quem subjagam outros seres humanos: “Já se ouve cantar o negro,/Por onde se encontrarão/essas estrelas sem jaça/que livram da escravidão,/pedras que, melhor que os homens,/trazem luz no coração?”.

A quinta e sexta estrofes continuam focadas na temática da compra da liberdade proporcionada pelo valor dos metais preciosos. No entanto, uma aura melancólica surge, com

a chegada da manhã – ou seja, a possibilidade de encontrar algum diamante, na aurora tão fria, expressa na primeira estrofe, é frustrada no final, no momento em que a neblina chora: “Já se ouve cantar o negro./Chora neblina, a alvorada./Pedra miúda não vale:/liberdade é pedra grada.../(A terra toda mexida,/a água toda revirada.../Deus do céu, como é possível/penar tanto e não ter nada!)”. Existe uma associação entre a pedra preciosa e a liberdade: ao mesmo tempo que a pedra poderia comprar a liberdade, a própria liberdade é grandiosamente valiosa por si só. Ao fim, temos um lamento do eu lírico, entre parênteses, que mostra mais uma vez o seu posicionamento diante do narrado; tal tomada de partido reflete, até hoje, a realidade brasileira, visto que existem diversas barreiras sociais que impedem pessoas negras de ascenderem, mesmo que estas se esforcem continuamente.

Assim, partindo de sua realidade presente, a poeta imprimiu na obra um ideal de liberdade e uma crítica sobre a opressão sofrida por pessoas escravizadas no período colonial. A poeta relaciona, mais uma vez, o quadro econômico (surto aurífero, trabalhos forçados, etc.) às condições sociais impostas às pessoas mais vulneráveis socialmente, trazendo não só uma visão externa do evento, mas singularizando a posição da personagem em questão, que embora não identificada, representa um certo grupo social. Logo, “Cecília Meireles, ao mesmo tempo em que oferece as referências históricas do passado coletivo, relativiza, nas interrogações, seu poder de verdade e vai buscar o indivíduo no seu drama singular.” (TURCHI, 1999, p. 146).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo uma perspectiva dialética da literatura, em consonância com os estudos historiográficos sobre a formação do Brasil e acerca da relação entre poesia, tempo, memória e história, constatamos a atemporalidade da obra *Romanceiro da Inconfidência* (1953), a qual se configura esteticamente como uma produção poética realista, nos termos de Lukács, pois Meireles capta a essência dos fenômenos históricos e sociais de um período determinado da História brasileira e figura-os, a partir da tensão entre objetividade e subjetividade criadora. Ou seja, a criação poética de Meireles não é dissociada da realidade objetiva – nem da realidade histórica retratada poeticamente, nem de sua realidade histórica presente, que se reflete na obra. A produção poética de Meireles converge, portanto, com a hermenêutica ricoeuriana, visto que representa uma articulação direta entre o texto e a vida humana e configura-se como uma produção poética engajada, que possui um determinado papel social.

Assim, Meireles, em consonância com a corrente modernista, apresenta criticamente o reflexo de todo o cenário social, econômico, político e cultural do Brasil Colônia e institui uma verdadeira obra artística empenhada nos rumos históricos da sociedade brasileira, pois retrata o avanço histórico do país e as contradições da formação político-social brasileira. Ao resgatar a estética árcade em seus versos e a forma dos romances ibéricos, Cecília transporta o leitor para o passado colonial não só através dos causos narrados, mas o coloca em contato com toda a ordem social e cultural vigente naquele período. Partindo de sua realidade presente, a poeta imprimiu na obra um ideal de liberdade que faltara não apenas no período de supressão da Inconfidência Mineira, pano de fundo narrativo da obra, mas também em sua própria realidade, ou seja, durante os anos de pesquisa e consequente produção de *Romanceiro da Inconfidência*, no século XX, pois o Brasil passava por mais um período de repressão durante o governo varguista.

A poeta apropria-se, portanto, de símbolos da nacionalidade brasileira, presentes na memória coletiva, para imprimir um ideal de busca por libertação. Ademais, Meireles inova ao apropriar-se das vozes líricas dos oprimidos e dos coadjuvantes da historiografia oficial, a fim de não apenas inseri-los no pano de fundo da narrativa, mas com o propósito de imprimir a suposta subjetividade destas personagens, com a intenção de mostrar o quanto o curso dos eventos históricos também lhes foram caros e refletem problemáticas não superadas. A intensa busca por liberdade, por exemplo, representada sob a figura do Alferes Tiradentes, representa então uma procura coletiva por liberdade e pelo fim das diversas opressões que até

hoje não se encerraram. Logo, as vozes poéticas criadas por Meireles clamam por essa superação dos tempos sombrios e pela assunção de uma nova temporalidade histórica de dignificação do cidadão.

Dessa maneira, através de uma produção poética que mescla os gêneros épico, lírico e dramático, Meireles transfere para a sua obra as contradições inerentes do seu presente – o sujeito poético clama pelo ímpeto revolucionário, pela alucinação que move e transforma realidades, mas apresenta-se desestimulado pelos pusilânimes e traidores que existiram não só naquele passado colonial, mas que continuam a existir em todos os tempos. Assim, as reflexões suscitadas por *Romanceiro da Inconfidência* são então colocadas como cogitações que atingem uma universalidade humana atemporal e que reverberam no presente – tanto no presente de escrita da autora, quanto no presente de leitura da obra. Sendo assim, a produção poética de Meireles é um marco na poesia modernista brasileira e pode ser interpretada de acordo com as premissas da concepção marxista e dialética do realismo, pois torna sensível, visível, palpável, pela voz lírica, a essência dos fenômenos que dão contorno aos dilemas históricos constitutivos da humanidade e da brasilidade, frente aos dilemas históricos, sociais e culturais mais dilacerantes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BARASH, Jeffrey Andrew. O lugar da lembrança. Reflexões sobre a teoria da memória coletiva em Paul Ricoeur. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, UFPel, v. 2, n. 6, 2012.
- BARROS, José D'Assunção. Tempo e narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico. **Revista de História e Estudos Culturais**, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 9, n. 1, 2012.
- BASTOS, Hermenegildo. A poesia na mudança histórica. **Revista Cerrados**, Brasília, UnB, n. 39, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ficcional e Verídica (Notas sobre a historicidade da poesia). **Revista Letras**, Curitiba, UFPR, n. 94, 2016.
- \_\_\_\_\_. A difícil mas urgente atualidade do realismo. *In: VII Colóquio Internacional Marx-Engels*, 7., 2012, Campinas. **Anais...** Campinas: CEMARX, 2012, p. 1-7.
- BORDINI, Maria da Glória. História e poesia no Romanceiro da Inconfidência. *In: SEFFRIN, André (Org.). Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015., 289-310.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. Literatura de dois gumes. *In: A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- COSTA, Claudia. A Inconfidência Mineira através da poesia de Cecília Meireles. **Jornal da USP**, 2020. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/a-inconfidencia-mineira-atraves-da-poesia-de-cecilia-meireles/>>. Acesso em: 29 de julho de 2021.
- DAMASCENO, Darcy. Guia do leitor do Romanceiro da Inconfidência. *In: MEIRELES, Cecília. Romanceiro da Inconfidência*. São Paulo: Global, 2015.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. **História geral da civilização brasileira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- IANNI, Octávio. A metáfora da viagem. *In: Enigmas da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LAURITO, Ilka Brunhilde *et al.* Romanceiro da Inconfidência: uma releitura. *In: Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S.A, 1966. Vol. II.

\_\_\_\_\_. A característica mais geral do reflexo lírico. *In: Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. 1. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos de 1844**. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. São Paulo: Global, 2015.

\_\_\_\_\_. Como escrevi o Romanceiro da Inconfidência. *In: \_\_\_\_\_*. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

REIS, José Carlos. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e "Annales": uma articulação possível. **Síntese Nova Fase**, Belo Horizonte, v. 23, n. 73, 1996. Disponível em: <<http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/989/1428>>. Acesso em: 2 de agosto de 2021.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François *et al.* Campinas: Unicamp, 2018.

TURCHI, Maria Zaíra. *Romanceiro da Inconfidência: o diálogo poético dos tempos*. **Signótica**, Goiânia, UFG, n. 11, 1999.

UTÉZA, Francis; MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Oriente e Ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

VENDRA, Maria Cristina Clorinda. Paul Ricoeur on collective memory: the cohesion of social life. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, UFSM, v. 10, n. 3, p. 87-107, 2019.

VIEIRA, Beatriz. **A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil dos anos 1970**. São Paulo: Hucitec, 2011.