

---

*ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA: O DIÁLOGO POÉTICO DOS TEMPOS*

---

MARIA ZAIRA TURCHI\*

---

RESUMO

O artigo procura compreender a relação entre poesia e história em *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, estabelecida pelo poder da metáfora.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, história, literatura brasileira, metáfora.

---

Como é possível falar em representação da história da Inconfidência Mineira em um texto que, mesmo optando pela forma de romanceiro, conjunto de narrativas rimadas, de origem épico-lírica, é essencialmente lírico? Esta indagação vai apontar para o fato de que *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, se realiza numa dupla direção: uma, imediatamente histórica, e outra, que se aprofunda no mistério existencial. Na verdade, porém, trata-se de duas direções numa só, porque, se de uma parte os fatos históricos ligados à Inconfidência Mineira aconteceram no passado, fazendo parte de um destino supra-individual e coletivo, por outro lado, encarnam e comprovam o drama do homem singular, situado em qualquer tempo.

Já na *Poética*, Aristóteles afirmava que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas o que podia acontecer. A distinção estabelecida entre o historiador e o poeta, embora Aristóteles não se estivesse referindo ao poeta lírico, é que o primeiro narra acontecimentos, relato de fatos particulares, e o outro narra fatos que podiam acontecer, portanto, representação de verdades gerais

---

\* Doutora em Teoria Literária e Professora da Faculdade de Letras da UFG.

(ARISTÓTELES, 1966, p. 78). É certo que o *Romanceiro da Inconfidência* busca o universal e, através de conexões íntimas, alcança temas recorrentes na poesia de Cecília Meireles. No entanto, os dados históricos são mimetizados no texto e lá estão plenamente corporificados. Assim, pretende-se verificar de que maneira ocorre a *mimesis*, capaz, ao mesmo tempo, de manter a referência histórica e de transformá-la em metáfora poética da condição humana.

Não se quer enveredar por distinções, nem estabelecer limites entre poesia e história, mas trata-se de compreender a inserção de uma narrativa na outra. A historiografia contemporânea tem mesmo reduzido a distância entre fato e ficção e reconhecido o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e descrição da realidade histórica. Esta tendência, organizada em torno da perspectiva de Hayden White e Dominick La Capra, enfatiza a dimensão literária da experiência social e a estrutura literária da escrita histórica, questionando o paradigma historiográfico de realidade e representação. White focaliza o papel decisivo da linguagem nas descrições dos acontecimentos históricos; La Capra, por sua vez, ressalta as tendências conflitantes, em textos ou contextos, que desafiam as tentativas historiográficas de uma coerência absoluta. Para ele, a tarefa do historiador consiste em desenvolver um “diálogo” em que o passado autônomo, com suas “vozes”, questione toda tentativa de reduzi-lo à ordem (HUNT, 1992, p. 131-173).<sup>1</sup>

Cecília Meireles, ao fazer sua narrativa poética, não se descuida de que é a partir de narrativas históricas que o faz. Vai às fontes, procura conhecer os documentos oficiais, como também as histórias e as lendas que correm pela região. É ela mesma, em conferência proferida em Ouro Preto, em 20 de abril de 1955, quem afirma:

Quatro anos de quase completa solidão, numa renúncia total às mais sedutoras solicitações, entre livros de toda espécie relativos ao especializadamente século 18 – ainda parecem curtos demais para uma obra que se desejava o menos imperfeita possível – porque se impunha, acima de tudo, o respeito por essas vozes que falavam, que se confessavam, que exigiam, quase o registro de sua história. (MEIRELES, 1989, p. 23)

A poeta, tentando resgatar as várias vozes do passado, realiza o que Dominick La Capra postula como tarefa do historiador: desenvolver um diálogo que possibilite ultrapassar as estruturas que definem esse passado; deixar vir à tona a fantasmagórica pulsação de significados alternativos.

Atitudes que se assemelham, neste contexto, a do historiador e a da poeta diante das fontes históricas, vão, no entanto, produzir narrativas de natureza diferente. É a própria Cecília quem afirma que, mesmo se soubesse todas as palavras de cada figura da Inconfidência, não poderia fazer com elas uma composição de arte. Justifica sua afirmação com o argumento de que a arte não é feita de tudo, mas de algumas coisas essenciais:

A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira. [...]. Há um problema de palavras. Um problema de ritmos. Um problema de composição. (MEIRELES, 1989, p. 21)

A historiografia contemporânea se encarrega de relativizar parte destas afirmações quando, além de se colocar diante de um problema de palavras, um problema de composição narrativa, como já foi dito, tem-se preocupado também com a questão do ritmo, reconhecendo na história a presença de ritmos diferentes (LE GOFF, 1992, p. 15). Certamente, esta concepção de tempo histórico diz respeito a ritmos sociais e não a ritmos poéticos. No entanto, Cecília Meireles, conforme seu próprio depoimento, procurou ouvir os ritmos sociais contidos nos fatos da Inconfidência, buscando nos ecos e nas vibrações inspiração poética para compor o *Romanceiro*.

Se, por um lado, é possível fazer tais aproximações entre a narrativa histórica e a narrativa literária, por outro, não há como negar uma distinção fundamental: no lírico, os eventos são ligados por sua relação com o sujeito – característica que o distingue também dos gêneros dramático e épico. O “essencial expressivo”, a que se referiu Cecília Meireles, é selecionado pelo olhar do sujeito lírico que vai costurando fatos, preenchendo vazios, abrindo intervalos. A história apreende o passado por conceitos e expõe o corpo descarnado; o lírico inclui o corpo e, numa

relação maciça sujeito-mundo, o entrega como trajetória poética do homem.

As duas vias que animam o *Romanceiro da Inconfidência* – fato histórico e reflexão existencial; ritmo social e ritmo poético; vozes do passado e imagens do presente – ligam-se pela ação da metáfora que, além de possibilitar a síntese ou a coexistência do heterogêneo, configura o lírico. Metáfora aqui é entendida no sentido que lhe atribui Paul Ricoeur: assimilação predicativa que envolve uma tensão específica entre uma incongruência e uma congruência semântica. Na metáfora ocorre uma suspensão da referência literal, para que seja libertado um poder de referência de segundo grau, que é propriamente a referência poética. O enunciado metafórico se caracteriza, portanto, pelo processo de referência duplicada: a referência ordinária permanece, apesar de suspendida, em tensão com a nova que é sugerida (RICOEUR, 1983, p. 323-381).

O processo de referência duplicada manifesta-se em *Romanceiro da Inconfidência* na tensão entre a revelação dos fatos históricos, referência literal, e a revelação da condição humana, referência poética, produzindo a grande metáfora de Cecília sobre a Inconfidência Mineira. Das inúmeras possibilidades de interpretação abertas pelo discurso poético, a escolha recaiu na metáfora do tempo. Sem dúvida, falar do tempo é falar de uma contradição: ser e não ser; mudança e repetição; devir e eternidade. A aporia do tempo, que talvez se constitua num desejo de conciliação e numa dificuldade para o discurso da história, pode encontrar, na poesia, a realização plena de sua natureza paradoxal.

#### DENTRO DO TEMPO, HÁ MAIS TEMPO

No cruzamento do lírico com o histórico, as datas se destacam como marcas inequívocas que situam e fixam os eventos em *Romanceiro da Inconfidência*. O calendário, criado pelas sociedades para controlar o tempo natural, cósmico, tornou-se um dado essencial da história. Os acontecimentos prendem-se às datas, constituídas pelo conjunto de dia/semana/mês/ano, instituindo uma história cronológica dos fatos. Mesmo que os historiadores estejam cada vez mais voltados para a relação história e memória, distinguindo diferentes durações históricas, não há como

negar que o calendário é “produto e expressão da história” (LE GOFF, 1992, p. 13).

O tempo histórico, visto pelo prisma da data, adquire um caráter de irreversibilidade. O número, na sua combinação de algarismos, fixa o tempo como seqüência. A data, ano de 1789, na sua exatidão matemática, chega a se constituir em título de alguns dos romances que compõem o *Romanceiro da Inconfidência*, dada a sua força de fixar o acontecimento irreversivelmente transformado em passado. A este tempo físico contrapõe-se o tempo da consciência, obra da memória e da percepção: “supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade”.<sup>2</sup>

Por outro lado, 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 nem a um nem a outro, mas buscando a síntese de ambos. Este “terceiro-tempo”, teorizado em *Temps et récit*, possui sua dialética própria e sua produção não está assinalada de forma exaustiva nem à história nem à narrativa de ficção, mas ao entrecruzamento das duas (RICOEUR, 1985, p. 153-160). Embora Ricoeur fale sempre em ficção, sem explicitar em que medida o lírico pode estar aí incluído, *Romanceiro da Inconfidência* – narrativa lírica que se entrecruza com a história – realiza plenamente a dialética do “terceiro-tempo”.

Tal afirmação tem eco no aproveitamento poético que Cecília Meireles faz de alguns recursos: o calendário e a sucessão de gerações, que Ricoeur apresenta como pontes lançadas pela história sobre o abismo entre o tempo vivido da consciência e o tempo cósmico. *Romanceiro* apóia-se no inegável do fato – a data –, ponto fixado no calendário, mas busca recuperar a dispersão e a multiplicidade do movimento interior, reversível e simultâneo. A análise de três poemas que trazem a mesma data no título pode exemplificar o processo: “Romance XXXVII ou de maio de 1789”, “Romance LXVIII ou de outro maio fatal”, “Romance LXXIII ou de maio no Oriente”.

O “Romance XXXVII ou de maio de 1789” é dividido em seis partes. Com exceção da primeira, todas as outras são separadas por uma data, marcando os principais eventos de maio de 1789, ligados à Inconfidência Mineira. Os dias do mês, ou o período, aparecem nas subdivisões do poema: “1º de Maio” – chegada de Joaquim Silvério dos Reis, seguindo de perto Tiradentes e levando uma carta do Visconde de

Barbacena ao Vice-Rei; “9 de Maio” – fuga de Tiradentes que se esconde na casa de Domingos Fernandes Cruz; “10 de Maio” – prisão de Tiradentes; “Meado de Maio” – a prisão do Alferes é notificada aos inconfidentes; “Fim de Maio” – prisão de Tomás Antônio Gonzaga (23 de maio) e também de Alvarenga Peixoto e Vigário Toledo (24 de maio).

As datas, marcações irreversíveis, pontas de *icebergs*, para usar uma imagem de Alfredo Bosi, vão nortear a poeta na busca das massas submersas do tempo social, do tempo reversível. Na construção poética, as datas transformam-se em metáforas que vão possibilitar a Cecília Meireles encontrar o “terceiro-tempo”: a síntese do tempo-físico e do tempo-consciência; a simultaneidade na sucessividade – “Dentro do tempo há mais tempo” (p. 54).<sup>3</sup> Assim, uma necessidade se impõe: compreender de que maneira o poema parte do irreversível da data e alcança o reversível do tempo corporal, pulsando sob a linha de superfície dos eventos.

As três primeiras estrofes do “Romance XXXVII ou de maio de 1789”, em construções de base nominal, sintetizam os acontecimentos do mês, agora lembrados – obra da percepção e da memória. Em oposição ao olhar seqüencial que o título anuncia, as três estrofes iniciais apresentam uma simultaneidade de fragmentos que se justapõem, se misturam, se entrelaçam, buscando os vários ritmos:

Maio das frias neblinas.  
maio das grandes canseiras.  
Os coronéis suspirando  
à vaga luz das candeias;  
os poetas mirando versos  
e hipotéticas idéias;  
Joaquim Silvério sonhando  
dinheiro, mercês, comendas...

Vão cavalos, vêm cavalos,  
por cima da Mantiqueira.  
Donas espreitando as ruas,  
pelas grades de urupema.  
Padres escrevendo cartas,  
doutores lendo Gazetas...  
Uns querendo ouro e diamantes,  
outros, liberdade, apenas...

Ó maio dos grandes sustos  
por barrancos e ladeiras!  
Avisos a toda a pressa!  
Dissimulações e senhas.  
Soldados pelos caminhos.  
Caras e cartas suspeitas.  
Os oratórios dos santos  
com altas velas acesas.

(p. 139)

Imagens visuais e imagens sonoras vão compondo o movimento simultâneo, à semelhança de tomadas cinematográficas que tentam reconstruir o panorama de maio de 1789 em Vila Rica. É interessante observar que a dialética presente nas concepções de metáfora e de “terceiro-tempo”, desenvolvidas por Ricoeur, está, também, na base da montagem cinematográfica vista como a idéia que nasce da colisão de tomadas opostas. A montagem é a síntese mental que une fragmentos desconexos, formando uma terceira imagem: justaposição que difere qualitativamente de cada um dos elementos componentes tomados em separado (EISENSTEIN, 1967, p. 74). Na seqüência dos cinco últimos versos da terceira estrofe, percebe-se claramente como, através de imagens descontínuas, Cecília Meireles cria o clima de temor, indefinição, suspeita.

O mesmo processo de montagem de imagens visuais, ora abarcando uma cena externa numa visão panorâmica, ora colhendo um detalhe em *close up*, manifesta-se também no próprio jogo verbal da acumulação, da enumeração, da justaposição. Em “dinheiro, mercês, comendas...”, os pedidos de Joaquim Silvério são enumerados e separados por vírgulas. Esta construção induz a um ritmo sugestivo da ambição desmedida, que cresce a cada pausa e não conhece limites, daí as reticências no final.

Ainda nas três primeiras estrofes, percebe-se a recorrência de verbos no gerúndio, forma verbal que possibilita o prolongamento da ação no presente. Porém, os versos no gerúndio justapõem-se em paralelismos, o que sugere, ao mesmo tempo, o movimento irreversível do olhar para frente e o movimento reversível do voltar para o passado – tentativa de apreender o tempo como fluxo inconsútil, mas sempre esfacelado.

A rima e o ritmo são também procedimentos de retorno, de encurvamento, de reversibilidade interna, estrutural. Em “Romance XXXVII ou de maio de 1789” os versos são todos heptassílabos, tendência perceptível nas gestas do século XIV que se extrema no romanceiro espanhol (SPINA, 1971, p. 129), em que Cecília vai buscar sua forma. Além da regularidade métrica, o paralelismo sintático, que aparece desde os versos iniciais, repete-se ao longo do romance. O movimento de reversão é igualmente marcado pelos verbos antonímicos – “Vão cavalos, vêm cavalos”, repetidos em outro verso – “Vão soldados, vem soldados”.

Paul Ricoeur em *Metáfora viva* afirma que a junção entre *mythos* e *mímesis* é obra de toda a poesia, não apenas da poesia trágica. Lembra, então, Northrop Frye quando diz que a linguagem poética estrutura um *mood*, um estado de alma, que nada é fora do próprio poema. Ricoeur defende a idéia de que o *mood* é o hipotético criado pela poesia, ocupando na lírica o lugar que o *mythos* ocupa na poesia trágica. A esse *mythos* lírico se acrescenta uma *mímesis* lírica, no sentido de que o *mood* assim criado é uma espécie de modelo para “ver como” e “sentir como” (RICOEUR, 1985, p. 365). Nas três primeiras estrofes, o tempo irreversível postulado pelo título é superado: o que se tem é o *mood*, a maneira de ver e sentir do eu lírico, tempo reversível, metáfora de maio histórico, construída através de fragmentos, impressões vagas, marcadas pela hesitação, pela redundância, pela repetição.

A quarta e quinta estrofes procuram resgatar o percurso da traição de Joaquim Silvério até o Rio onde ele chega em 1º de maio, conforme anuncia a data que antecede as estrofes. O dia e o mês permanecem acima, na superfície dos acontecimentos. Embaixo, as várias vozes se indagam sobre as pessoas e os fatos, levantam hipóteses, fazem insinuações. A voz popular, quase como um coro, fala dos caminhos do traído e do traidor – *mythos* e *mímesis* trágicos imbricados no lírico:

1º de Maio

Passou por aqui o Alferes?  
Sim, passou, mas já vai longe.  
Quem vem agora atrás dele?  
Quem voa pelo horizonte?  
Dizem que é Joaquim Silvério!  
(Maldito seja tal homem:



tem vilania de Judas  
com arrogância de Conde).

Mesmo na Semana Santa,  
estive escolhendo os nomes  
dos que vão ser perseguidos.  
E venceu vales e montes  
no encalço de um condenado,  
para que de perto o aponte  
(e o Tempo, que é só memória,  
com sua sombra se assombre).

(p. 140)

A constatação dos versos finais anula completamente a marca irreversível em favor do tempo-consciência. A estrutura sonora do verso “com sua sombra se assombre” tende a durar, a manter a sua própria temporalidade graças à repetição das sensações auditivas que provoca. A palavra “sombra” ecoa para “assombre”, uma palavra quase inteiramente dentro da outra com a diferença das vogais “a” e “e”. Recurso semelhante de redundância já havia sido utilizado em “Caras e cartas suspeitas”.

A sexta estrofe, antecedida pelo tempo irreversível – “9 de Maio” – , daquele ano de 1789, refere-se à tentativa de fuga de Tiradentes, não do ponto de vista do fugitivo, mas dos ecos da perseguição. Os lugares onde ele possa ter-se escondido são apresentados através de perguntas que pairam sem resposta nas vozes da cidade:

9 de Maio

Toda a cidade já sabe  
que o Alferes anda fugido.  
– No sótão de que sobrado?  
Em que fazenda? Em que sítio?  
Embarcado em que canoa?  
Atravessando que rio?  
Por detrás de que montanha?  
Por cima de que perigo?

(p. 140)

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. Assim é que, na estrofe seguinte, a casa de Domingos Fernandes da Cruz, marcador de prata e contratador da cidade que aceitou esconder Tiradentes, apesar dos riscos, é referida através de objetos que a compõem. Estes objetos criam o *mood* lírico, “o modo de ver”, lembrando Ricoeur, e mostram a situação de incerteza, de aflição do Alferes diante do que está por vir. Prevalece o sentimento do ser fragmentado, partido, como os anjos de prata que o observam, por não poder decidir o próprio futuro. Escondido entre espadins e fivelas: um objeto corta e o outro ata – imagens que sugerem como Tiradentes se vê cortado pelo destino que ata as pontas à revelia de seu desejo. Escondido entre castiçais e crucifixos, imagens que apontam para a escuridão de seu caminho, sem velas que o iluminem, e antecipam o seu fim, seu calvário, à semelhança de Cristo. Os versos finais da estrofe ressaltam a solidão de Tiradentes no contraste entre os objetos e sua condição humana: “parou – tristemente humano,/ tristemente perseguido” (p. 141).

O sentimento de solidão toma conta das duas estrofes seguintes encabeçadas pela data em que Tiradentes foi preso – “10 de Maio”. O verso de abertura traz uma imagem visual e outra auditiva, num ritmo marcado, partido, em que cada ponto é um corte: “Noite escura. Duros passos”. Imagens nítidas, incisivas, suficientes para evocar o momento da prisão. A solidão é reforçada pelos pronomes indefinidos “todos” e “ninguém” e pela própria fala de Tiradentes, na nona estrofe, em que Cecília Meireles se vale de um recurso visual, mudando a letra para itálico e posicionando a estrofe mais à direita. À margem do relato dos fatos está o sentimento do homem, desiludido, desapontado: “Todos tremem. Todos fogem./ A quem dediquei meu zelo?” (p. 141).

A décima e décima primeira estrofes são puxadas pela data – “Meado de Maio”. A notícia da prisão de Tiradentes só chega oficialmente a Minas Gerais em 20 de maio. No entanto, não se sabe como nem por quem, a notícia já havia sido divulgada em Vila Rica – impressão que o texto produz nas interrogações em que são construídos os versos. A pergunta que finaliza a seqüência – “Por que as Minas estremecem/ com dolorosa ansiedade?” (p. 142) – vai encontrar sua resposta nas estrofes finais quando é mencionada a prisão de Gonzaga, Alvarenga,

Toledo e a ameaça que pesa sobre Cláudio. O que parecia uma desproporção entre a repercussão do fato e a condição do prisioneiro de simples Alferes é justificada pelo envolvimento na Inconfidência de nomes importantes de Minas Gerais.

Maior de 1789 chega ao fim, tendo Cecília Meireles procurado, ao longo do poema, estabelecer a ponte entre o tempo cósmico e o tempo fenomenológico, mostrando a seqüência irreversível dos fatos, mas alcançando, através de recursos poéticos, a simultaneidade e a reversibilidade do tempo social. No “Romance LXVIII ou de outro maio fatal”, como o próprio título indica, trata-se do reaproveitamento da mesma data, ou melhor, do mesmo mês – reversibilidade cíclica, em outro ano –, medida externa do movimento sucessivo.

O primeiro verso do poema repete o mês, mas sugere dois momentos diferentes na vida de Tomás Antônio Gonzaga, através de dois tempos verbais – “Era em maio, foi em maio” (p. 223). O último, encerrado no passado com o pretérito é 23 de maio de 1789, data em que o poeta foi preso. O imperfeito, que continua durando no passado, refere-se a maio de 1792, data da sua sentença e do exílio para a África.

Cecília Meireles transforma a coincidência temporal em poesia e vai relembrando o mês através da repetição de versos iguais ou quase iguais. A diferença assinala o fluir temporal: “Era em maio, foi em maio” (p. 223); “Era em maio, foi por maio” (p. 223); “Veio maio, foi-se maio” (p. 225). Na última estrofe, contudo, tem-se uma nova estrutura sintática, em que a exclamação provoca uma interrupção, uma descontinuidade: dramática existência entre dois instantes esfacelados do inexorável destino – “Era maio! Fora por maio!” (p. 226). É o único momento também em que a repetição da data não se faz acompanhar do verso “sem calhanda ou rouxinol”. A ausência do canto é substituída por desilusão maior – “Mundo de fraco valor...” (p. 226).

O calvário de Tomás Antônio Gonzaga, da prisão ao degredo, é marcado pelo simbolismo da água, em cenários de Minas Gerais, no Rio de Janeiro e no caminho para Moçambique. Se, de um lado, as imagens simbólicas exprimem o sofrimento do inconfidente, por outro, a água da fonte ou do riacho, do rio ou do mar representa, ao movimento constante, o fluir temporal que conduz a existência humana da origem ao fim. O ser, subtraído ao convívio social, no qual o calendário se elabora, perde a dimensão temporal:

Quantos anos já passaram,  
espelho desilusor?  
[...]  
Quem sou, que não me conheço?  
Já não me encontro: onde estou?  
(p. 225)

O romance traz duas estrofes em itálico e entre parênteses. Na primeira, aparece a reflexão do eu lírico que atribui ao ouro, portanto, à ambição humana, todas as desgraças. Na segunda, o sujeito lírico toma para si a imagem do mar, ligada ao degredo de Gonzaga, e inscreve sua própria existência como um mar de agonia. Observa-se, nos versos finais do poema, a superposição de tempos: tempo do fato histórico particular; tempo presente da Cecília Meireles jornalista, fazendo a cobertura da Semana Santa em Ouro Preto;<sup>3</sup> tempo do rito de celebração da morte de Cristo; tempo da memória que pode resgatar o passado; tempo de qualquer existência humana com sua cruz para carregar:

Em maio! Fora por maio!  
Mundo de fraco valor...  
Quem de novo te salvara!  
Mas ah! nem Deus te salvou...  
Olhos d'água... fonte d'água...  
Água do mar... Amargor.  
Semana Santa na Vila.  
O Mártir no seu andor...  
*(Por este mar de agonia  
com minha cruz também vou).*  
(p. 227)

No “Romance LXXII ou de maio no Oriente”, novamente a mesma data vem marcada. Como o próprio verso inicial do poema sugere, é um outro maio diferente dos anteriores. A repetição anafórica de “não mais” nos versos da primeira estrofe denunciam a ruptura com o tempo anterior. Este maio refere-se ao casamento de Gonzaga com Juliana de Mascarenhas, celebrado em 9 de maio de 1793, um ano após o degredo para Moçambique. No entanto, a cada nova referência à data, nos três poemas abordados, o mês de maio vai perdendo a força de sinal

inequívoco, ao qual se agarram os acontecimentos, para assumir, mais plenamente, sua condição de metáfora. “Em maio, outra vez em maio” (p. 237) é metáfora da ironia do destino.

Pode-se afirmar que o tom irônico permeia todo o romance construído com dois tipos de letras: em tipo redondo os acontecimentos ligados a Gonzaga são lembrados; em itálico aparecem comentários dos que presenciam a cerimônia de casamento com Juliana de Mascarenhas. O recurso da mudança do tipo da letra revela o jogo de duas falas: o sujeito lírico que revela o ocorrido e reflete sobre os fatos e os maldizentes que, em discurso direto, comentam o relacionamento de Gonzaga com Dorotéia Joaquina. A vida é um jogo, uma brincadeira, às vezes de mau gosto. As quimeras e os suspiros ficaram para trás, a musa inspiradora (Marília) ficou presa nos versos, e a mulher (Dorotéia), substituída no exílio, permanece na solidão: “e era tudo vento e pó!” (p. 238).

É interessante observar que os três romances sobre maio são escritos em versos heptassílabos – na irreversibilidade da data, a reversibilidade interna do ritmo como possibilidade de retorno. Reafirma-se, a cada detalhe, o jogo em que o tempo deixa de ser exclusivamente evento e sucessão e passa a incorporar a simultaneidade e a repetição.

Para Ricoeur, além do tempo-calendário, a sucessão de gerações, completada na rede de contemporâneos, predecessores e sucessores, pode-se constituir também no “terceiro-tempo”, lançando a ponte entre o tempo-físico e o tempo-consciência. A idéia de sucessão de gerações pode carregar dois significados de certa forma excludentes. O primeiro diz respeito ao lugar da morte na escritura da história e ao seu caráter ambíguo em que se misturam a referência à intimidade da morte de cada homem, pessoal e única, e a referência ao caráter público de substituição dos mortos pelos vivos, cuja confluência vai levar à idéia de morte anônima, definitiva mas substituível. O segundo aspecto diz menos respeito à questão biológica da idéia de sucessão de gerações para se referir à questão simbólica da idéia de contemporâneo, predecessor e sucessor. O finito pode tornar-se eterno ao se repetir na sucessão de gerações – a imortalidade simbólica se impõe sobre a mortalidade biológica (RICOEUR, 1985, p. 169-170).

Cecília Meireles, em *Romanceiro da Inconfidência*, vale-se de mais esta conexão entre o tempo fenomenológico e o tempo cósmico, buscando, na idéia da sucessão de gerações com as conseqüências que

ela carrega, a revelação do histórico e do existencial. No “Romance LXI ou do Domingos do Alferes”, a poeta apresenta a sucessão de gerações na coincidência do nome Domingos na vida de Joaquim José da Silva Xavier. O finito se eterniza na rede de predecessores e contemporâneos de Tiradentes com o mesmo nome. A função simbólica da sucessão é garantia de imortalidade no avô, no pai, no irmão, no compadre, no tropeiro,<sup>5</sup> no protetor, no oficial que leva suas carnes picadas pela estrada:

Quando sua mãe sonhava,  
como uma simples menina,  
já falava nesse nome  
DOMINGOS,  
Domingos Xavier Fernandes,  
que era o nome de seu pai.

Quando a menina dizia,  
agora, já mulher feita,  
DOMINGOS,  
– era Domingos da Silva  
dos Santos. Outro Domingos.  
Domingos com quem casou.

E quando, depois, sorria,  
estudando para mãe,  
DOMINGOS,  
Domingos, – ia dizendo.  
E assim ao primeiro filho  
Domingos chamou, também.

*Esse nome de Domingos  
por toda a parte o seguira.  
DOMINGOS:  
na infância ao longo deixada,  
na adolescência perdida,  
em todo tempo e lugar...*  
(p. 204-205)

Se, inicialmente, Cecília Meireles aproveita a coincidência do nome Domingos, a partir da sexta estrofe intercala, à sucessão de gerações, outra coincidência, mas de ordem do tempo-calendário, domingo – dia da semana. É o domingo da delação de Joaquim Silvério (19 de abril de 1789), é o domingo da prisão (10 de maio de 1789), é o domingo do enforcamento (22 de abril de 1792), que ocorre no campo de São Domingos; até o espaço vem ao encontro da reiteração dos domingos:

Domingos sobre domingos  
nas folhas dos calendários:  
Domingos!  
– para a carta de Silvério,  
para a subida à Cachoeira,  
para a denúncia vocal...  
(p. 205-206)

O olhar do poeta enxergou nas fontes históricas a poesia contida no evento, por isto são outras as trilhas que sua narrativa poética vai percorrer. A sucessão de gerações é um dado importante para o tempo da história. O que lhe interessa, contudo, a coincidência dos nomes e das datas? Esta só interessa ao tempo da poesia que quer buscar o homem total na sua ontologia. A repetição dos domingos, além de immortalizar, possui também a função simbólica de irradiar para o tempo do rito. Segundo Mircea Eliade (1981, p. 50), em *O mito do eterno retorno*, o homem primitivo procura escapar à mudança do evento pela repetição ininterrupta de gestos inaugurais. A sacralização se dá no rito que é uma busca de participação na realidade transcendente. Este sentido de sagrado, por várias outras metáforas que aparecem no *Romanceiro*, pode ser associado à representação cristã do domingo, a missa como o sacrifício do corpo de Cristo que se repete para a salvação dos homens. Cecília procura, no evento da Inconfidência Mineira e no sacrifício do corpo de Tiradentes, um sentido maior para a dimensão humana, como gesto exemplar paradigmático, como forma de epifania.

Na sucessão de gerações, a contemporaneidade é apresentada em *Romanceiro* através da perspectiva das mulheres em contraponto com a história dos heróis homens. Há o tempo de Tomás Antônio Gonzaga, na prisão, no degredo, na nova vida e há o seu tempo inserido no tempo

de Marília. Se para Gonzaga há futuro, Marília vive o tempo passado no presente. Existências simultâneas; fluxos distintos de consciência.

Na expressão mítica de Hesíodo, as Musas, como filhas da Memória, possuem e mantêm o domínio da revelação e do esquecimento. Assim, Mnemosyne, aquela que faz recordar, é, na *Teogonia*, aquela que também faz esquecer os males (VERNANT, 1990, p. 114). As musas dos poetas árcades da Inconfidência têm no *Romanceiro* o poder da memória de fazer revelações e de impor esquecimentos.

Marília representa a memória, a revelação das conseqüências dos fatos na vida das pessoas, principalmente das mulheres que permaneceram em Vila Rica a sustentar lembranças e destruições. Entre o “Romance LXXVII ou da inconformada Marília” e o “Romance LXXXV ou do testamento de Marília” insere-se o “Retrato de Marília em Antonio Dias” em que a função de lembrar é levada ao extremo na repetição do imperativo latino. Marília, como expressão da lembrança do passado, é um corpo morto para o presente:

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

(p. 264)

Bárbara Eliodora, por outro lado, cumpre a função de esquecimento. Como não é possível esquecer o passado e suas conseqüências funestas – marido morto no degredo, filha morta na flor da idade –, mergulha nas águas da loucura, esquecimento involuntário, antes de alcançar o reino dos mortos. A família de Alvarenga sucumbe, membro a membro, sob o signo da morte, a outra face do suceder de gerações. No entanto, no domínio do não-ser mais, estas figuras revelam toda a violência do fato histórico particular sobre as existências humanas. Com o presente esvaziado de sentido, só resta buscar nas mulheres do poeta, esposa e filha, o passado antes dos eventos que mudam o rumo de suas vidas. Cecília Meireles procura retratá-las na infância, advertindo do que virá: memória capaz de provocar um movimento para o futuro:



Há três donzelas sentadas  
na verde, imensa campina.  
O arroio que passa perto,  
com palavra cristalina,  
ri-se para Policena,  
beija os dedos de Umbelina;  
diante da terceira, chora,  
porque é Bárbara Eliodora.  
[...]

*Donzela de tal prosápia,  
de graça tão peregrina,  
oxalá não merecera  
a aflição que lhe destina  
a grande estrela funesta  
que sua face ilumina.  
Fôsseis sempre esta de agora,  
Dona Bárbara Eliodora!*  
(p. 252)

Esta mesma visão prospectiva, antecipatória do que há de vir, faz-se presente também no “Romance LXXVII ou da música de Maria Ifigênia”:

Ecos do Rio das Mortes,  
repeti com doce agrado  
o exercício mal seguro  
que anda naquele teclado.  
Duas mãozinhas pequenas  
procuram de cada lado  
o sigiloso caminho  
que está na solfa indicado.  
Ai, como parece certo!...  
E como vai todo errado...  
(p. 256)

Das águas da loucura e da perda da memória bebe também D. Maria I, antes de ingressar no reino da morte. É interessante observar que Cecília dedica à rainha, além de referências esparsas, três romances em especial. Não pelo que sua figura representa de poder, mas pela

ironia de este poder não lhe servir nem para ter o domínio de sua própria consciência. É a loucura, o vazio do esquecimento que tocam a poeta; a carência da memória em contraste com a opulência de bens materiais. O tempo subjetivo cede lugar ao tempo simbólico. Todo o seu reinado é passado a limpo no “Romance LXXIV ou da rainha prisioneira”, culminando com o retrato da mulher prisioneira de sua loucura:

Ai, que a filha de Marianinha  
jaz em cárcere verdadeiro,  
sem grades por onde aviste  
esperança, tempo, luzeiro...  
Prisão perpétua, exílio estranho,  
sem juiz, sentença ou carcereiro...  
(p. 246)

As datas, tão bem fixadas em romances anteriores, esgarçam-se no tempo histórico e perdem sua razão matemática. Tudo, agora, é apenas memória, ou esquecimento:

(Sentada estava a Rainha,  
sentada, a olhar a cidade.  
Quando fora, tudo aquilo?  
Em que lugar? Em que idade?  
Vassalos, mas de que reino?  
Reino de que Majestade?)  
(p. 266)

#### NA MESMA COVA DO TEMPO

Até aqui procurou-se mostrar de que maneira nos quadros mensuráveis do tempo histórico imbricam-se os tempos múltiplos ou relativos, os tempos subjetivos ou simbólicos, possibilitando, através da metáfora do tempo, a construção da *mimesis* histórica no discurso da poesia. Pretende-se, agora, buscar a estrutura temporal que sustenta o *Romanceiro da Inconfidência*.

Como num painel, os fatos históricos vão-se organizando dentro de uma seqüência temporal. Cecília Meireles sabe que o processo, que

culmina com a Inconfidência, inicia-se muito antes de 1789: “Desde 1717, pelo menos, falava-se de revolta em Minas Gerais, seja do lado do poder estabelecido, seja do lado dos colonos descontentes.”<sup>6</sup> Talvez tudo comece mesmo onde aponta Cecília: com a revelação do ouro, que traz a ambição, a injustiça e a revolta. Por isto, após a “Fala inicial”, evocadora do sacrifício de Tiradentes, e o “Cenário” da conjuração, inicia-se a seqüência de romances com o “Romance I ou da revelação do ouro”. A sucessão dos episódios vai sendo observada na recuperação das histórias e das lendas da região: “Da donzela assassinada” (1720); “Da destruição de Ouro Podre” (1720); “Do punhal e da flor” (1752); “Do contratador Fernandes” (1768 a 1773). A partir do segundo “Cenário”, a Inconfidência propriamente dita é representada, e os fatos são organizados no período de 1789 a 1792. Depois do malogro da conspiração, seguem-se os romances da agonia e da morte de Tiradentes, do degredo de Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga. Na seqüência, intercalam-se Marília, Bárbara Eliodora e Maria Ifigênia. Nos romances finais, novamente o foco incide em D. Maria I, a rainha, fechando o *Romanceiro* com a “Fala aos inconfidentes mortos”.

Como num painel, estas mesmas narrativas que impulsionam a trama para frente podem ser tomadas isoladamente e, em muitos casos, rompem com a seqüência imposta e introduzem a simultaneidade, a recorrência, próprias do tempo-consciência. Cecília Meireles pinta o painel da Inconfidência Mineira que pode ser visto na sua imagem total, ou detendo o olhar em cada fragmento, revelando os detalhes mais escondidos.

Ricoeur, apesar de ver na imitação narrativa a única forma de abordar o tempo, superando as aporias que as construções teóricas não conseguem superar, é obrigado a concluir que o tempo continua inexplicável, inapreensível, misterioso. Tomando como ponto de partida esta conclusão, José Carlos Reis (1994, p. 141) vai discutir como as sociedades, diante do terror do inapreensível e do desejo de apreender o ser do tempo, elaboram estratégias de evasão que vão do instante mítico à utopia da modernidade, passando pelo círculo grego, pela linha escatológica cristã e pela evasão renascentista manifestada no ciclo e na linha.

No *Romanceiro da Inconfidência*, o poema de encerramento, “Fala aos inconfidentes mortos”, vai-se juntar ao de abertura, “Fala

inicial”, fechando o círculo da narrativa que parecia avançar sobre a linha. Os poemas guardam semelhanças e se completam nas indagações sobre a existência humana. Em “Fala inicial”, os episódios passados são vistos através de partes, detalhes que o olho, como uma câmara cinematográfica, vai captando até compor a idéia do todo. As interrogações sem resposta, que vão depois ser recorrentes no *Romanceiro*, revelam a amplitude do drama humano em sua existência precária, marcada pelo desencontro. Como convém à tragédia, dimensão em que o fato se insere, Cecília, ao mesmo tempo em que procura revelar o fato, sabe que o mistério, o fundo indizível da existência, continua velado, sem resposta:

*Quem ordena, julga e pune?  
Quem é culpado e inocente?  
Na mesma cova do tempo  
cai o castigo e o perdão.*

*Morre a tinta das sentenças  
e o sangue dos enforcados...*

*– liras, espadas e cruzes  
pura cinza agora são.*

*Na mesma cova, as palavras,  
o secreto pensamento,  
as coroas e os machados,  
mentira e verdade estão.*

*[...]*

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

*Ó silenciosas vertentes  
por onde se precipitam  
inexplicáveis torrentes,  
por eterna escuridão!*

(p. 36-37)

A circularidade encarna um desejo de eternidade. Para Aristóteles, o movimento regular possui as propriedades da eternidade, da unidade e da continuidade. O círculo, para a razão teórica grega, é o único movimento capaz de reunir estas características (REIS, 1994, p. 146). Porém, eternizar é também o desejo do homem primitivo quando mitifica o instante. Segundo Mircea Eliade (1981, p. 50), através do ritual, repetição de gestos paradigmáticos, o homem primitivo abole o tempo profano e ingressa no tempo mítico do começo. Substituir o tempo profano pelo sagrado é também o desejo de Cecília Meireles que vai, ao longo do *Romanceiro*, apresentar gestos paradigmáticos, transformando o instante num ritual recorrente. Melhor exemplo é o instante do enforcamento de Tiradentes, em que a paralisação da cena serve para eternizá-la no ritual do sacrifício do corpo. Sacrifício cujo significado simbólico é a salvação dos homens:

*E ver levantar-se o braço,  
e ver pular pelo espaço  
o negro Capitania!  
[...]  
Pára o tempo, de repente.  
Fica o dia diferente.  
E agora a carreta passa.*  
(p. 197)

O sacrifício de Tiradentes é simbolicamente associado ao de Cristo, assim como a atitude de Joaquim Silvério é relacionada à traição de Judas. A rememoração de rituais cristãos traz para o *Romanceiro* a linha escatológica cristã que aceita conviver com a sucessividade da história, mas encontra formas de evadir-se na renovação da fé, através dos gestos rituais, e na crença de que a eternidade vai abolir o tempo transitório. Sem dúvida, o texto poético de Cecília, construído sobre os fatos históricos, vai buscar a transcendência. Basta observar que o último poema é uma fala aos mortos, evocando uma torrente de purgação que separa a descida às profundezas da subida à redenção:

*E aqui ficamos  
todos constrictos,  
a ouvir na névoa*

*o desconforme,  
submerso curso  
dessa torrente  
do purgatório...*

*Quais os que tombam,  
em crime exaustos,  
quais os que sobem,  
purificados?*

(p. 270)

No entanto, Cecília Meireles faz também o percurso da linha e do ciclo, presente na história ocidental, a partir do Renascimento, para mostrar o século XVIII em Minas Gerais, sob a tutela do ouro, marcado pela ambição e pela cobiça. Tempo aberto, não mais tempo de Deus, mas tempo dos homens e, por isto mesmo, cíclico, na medida em que os homens, responsáveis pelo seu destino, incidem em atitudes destruidoras. A modernidade, como argumenta José Carlos Reis, no estudo mencionado, traz a sua marca de ruptura com o passado, para se abrir utopicamente na esperança de um futuro iluminado. Cecília não tem este olhar utópico voltado para o futuro. Sua visão pessimista do mundo dos homens não lhe permite enxergar, no futuro, mudanças para melhor. Volta-se para o passado, procura ouvir as vozes que ainda ecoam, não apenas pelo passado, mas pelo interesse na revisão do homem presente, da vida presente.

Cecília circula nos interstícios dessas diversas abordagens do tempo histórico. Não adere a nenhuma delas incondicionalmente, mas vai dialogar com todas: o mito, a fé, a transcendência, o número, a racionalização, a memória. Este diálogo dos tempos vai levar a um texto que, de um lado, faz uma revisão da história e apresenta Tiradentes não como herói pátrio, mas como herói trágico que enfrenta o seu destino. Nem herói exaltado, como querem uns, nem bobalhão ingênuo, como afirmam outros. Ambíguo, humano, fundo inominável que se revela e se encobre nos momentos mais íntimos. A poeta, reconhecendo que a Inconfidência Mineira não passou de conversas, vai buscar as falas, os ritmos, os tempos que, juntos, compõem o evento. Por outro lado, acima de tudo, é a verdade humana que Cecília vai buscar no fato histórico,

retomando o tema que lhe é mais caro: a precariedade da existência humana na sua finitude e na sua imperfeição.

ABSTRACT

The article aims to understand the relation between poetry and history in *Romanceiro da Inconfidência*, by Cecília Meireles, established by metaphor's power.

KEY WORDS: Poetry, history, brazilian literature, metaphor.

---

NOTAS

1. KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e marginalização histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra. In: HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 131-173.
2. BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 27.
3. Ao longo do ensaio, qualquer citação de *Romanceiro da Inconfidência* vai conter apenas o número da página correspondente à terceira edição da Editora Nova Fronteira, de 1989.
4. Cecília Meireles em "Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*" relata que o desejo ou a necessidade de escrever o *Romanceiro* nasceu quando fazia a cobertura jornalística das comemorações da Semana Santa em Ouro Preto.
5. Nos Autos da Devassa há uma referência a Domingos Pires, tropeiro que Tiradentes teria encontrado a caminho do Rio e a quem teria dito que levasse pólvora, chumbo e sal para Vila Rica (ADIM, III, p. 399). A eternização do Alferes se dá até pela palavra que volta para Minas através de outro Domingos.
6. SOUZA, Laura de Mello e. Tensões sociais em Minas na segunda metade do século XVIII. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 362.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUTO DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. Rio de Janeiro: MEC/Biblioteca Nacional, 1937. Volumes I a VII.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BONAPACE, Adolphina Portella. *O Romanceiro da Inconfidência: meditação sobre o destino do homem*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- FARACO, Sergio. *Tiradentes. Alguma verdade (antes que tardia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O processo dos inconfidentes: verdade ou versão*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- MANNA, Lúcia Helena Sgaraglia. *Pelas trilhas do "Romanceiro da Inconfidência"*. Niterói: UFF, 1985.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: RÉ-S-Editora, 1983.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit*. 3 vols. Paris: Editions du Seuil, 1983/1985.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.