

Paisagens e vozes da história/histórias

Marilda de Souza Castro
Universidade

Somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos. Porque nesse mundo emocional que o tempo acumula todos os dias nem o mais breve suspiro se perde, se ele foi dedicado ao aperfeiçoamento da vida. Muitas coisas se desprendem e perdem – ou parecem desprendidas e perdidas – ilimitado tempo; mas outras vêm como beranças intactas, de geração em geração, caminhando conosco, vivas para sempre, vivas e atuantes, e não lhes podemos escapar; e sentimos que não lhes podemos resistir.

(Cecília Meireles)

O presente estudo se propõe a fazer uma abordagem da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, com vistas a estabelecer diálogo entre Literatura e História. Nesse sentido, optei por um recorte, destacando aspectos do texto ceciliano que fixam uma paisagem de fragmentos e ruínas, aproximando passado e presente, a partir do processo de rememoração. Tal abordagem remete à concepção benjaminiana de história e temporalidade, relacionando-se também com outros conceitos importantes para o filósofo Walter Benjamin, ou seja, *choque*, *mônada*, *constelação* e *Eigedenken*, termos que serão explicados, ao longo do ensaio.

Considerando a riqueza da obra em estudo, decidi incluir também, no recorte feito, a polifonia de vozes que se manifestam em suas diversas peças, com base no princípio do dialogismo de Mikhail Bakhtin. Para a seleção das vozes, dei prioridade à voz de representantes das camadas populares, numa tendência de valorizar elementos da “micro história”, da “história que vem de baixo”, seguindo a própria diretriz adotada pela autora, no seu *Romanceiro*.

É sabido que Cecília Meireles busca, na tradição lírica medieval, os recursos formais para a elaboração de seu texto, que é composto de 85 *romances*, numerados em algarismos romanos, conforme a composição da península ibérica, e dez outros poemas, considerados peças de transição. Mantendo forte vínculo com as raízes culturais portuguesas nos *romances*, a autora adota predominantemente o sonoro metro da redondilha maior e menor. Todavia, em outros poemas da obra, imprime sua rubrica pessoal, sendo um dos traços mais marcantes a subordinação do elemento épico ao lírico. A riqueza e variedade de ritmos, bem como a inclusão das chamadas peças de transição, em meio aos *romances*, constituem outras opções formais personalíssimas de Cecília Meireles que contribuem para o enriquecimento do texto. Nos chamados poemas de transição, surge com insistência a voz da poeta, fixando uma paisagem de fragmentos e ruínas, inquirindo o passado, com vistas a elucidar os fatos ocorridos, em período remoto de nossa história colonial.

1. Paisagem de cacos e ruínas

A partir de uma leitura inicial da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, percebe-se a proposta básica da mesma, a de apresentar uma nova versão do episódio da Inconfidência Mineira, caracterizado na História do Brasil, como um movimento de revolta da colônia contra a Coroa portuguesa.

Sob essa perspectiva, a poeta se propõe a configurar uma nova paisagem, dando voz e vez a diversas personagens, a fim de que possam contar a sua versão dos fatos, ocorridos na província das Minas Gerais, em fins do século XVIII.

Proferindo conferência em Ouro Preto,¹ Cecília Meireles apresenta uma reflexão, como autora, sobre a gênese do seu texto.

¹ A conferência foi proferida na Casa dos Contos, durante o I Festival de Ouro Preto, no dia 20 de abril de 1955, sob o título *Como Escrevi o Romanceiro da Inconfidência*. O texto está incluído na 6. ed. de *Romanceiro da Inconfidência* da editora Nova Fronteira, 1989. p. 11-33.

Faz algumas observações que considero importantes e pertinentes, a fim de encaminhar o presente estudo, uma vez que nos coloca frente a frente com a autora que se metamorfoseia em leitora de seu próprio texto e essa leitura, naturalmente, pode iluminar a nossa leitura, em diversos momentos da recepção do texto ceciliano.

Iniciando sua reflexão, a conferencista traz, para visualização dos espectadores, os movimentos, personagens e imagens do episódio histórico que serviu de fundamento à sua obra, numa proposta de aproximar duas épocas que se distanciavam em quase dois séculos. Nesse sentido, anula a linearidade da história, estabelecendo a superposição de tempos, ou seja, provoca o relampejar do passado no presente – princípio de inspiração benjaminiana – sugerindo-se aos ouvintes a trilha mestra para a leitura de seu texto. Faz referências à sua primeira ida a Ouro Preto, encarregada de fazer a cobertura jornalística das comemorações da Semana Santa, na ex-capital de Minas. O diálogo entre épocas distantes, torna-se então eloquente nas observações da jornalista:

Na procissão dos vivos caminhava uma procissão de fantasmas: pelas esquinas estavam rostos obscuros de furriéis, carapinas, boticários, sacristães, costureiras, escravos – e pelas sacadas debruçavam-se aias, crianças, como povo aéreo, a levitar sobre o peso e a densidade do cortejo que serpenteava pelas ladeiras.

Acrescenta ainda, concluindo a rememoração do episódio:

Então, dos grandes edifícios, um apelo irresistível me atraía: as pedras e as grades da Cadeia contaram sua construção – o suor e os castigos incorporados aos seus alicerces; [...]

E assim a minha Semana Santa era aquela que eu estava acompanhando ao longo destas ruas e era muito mais antiga.²

Em seguida, encaminha sua fala, comentando os pensamentos e sentimentos que a dominaram, ao retornar às suas atividades profissionais rotineiras, na cidade do Rio de Janeiro:

² MEIRELES, 1989. p. 13-14.

Então, na minha cidade, a visão de Ouro Preto e a lembrança de Vila Rica se sobrepunham ao cenário moderno e frívolo da vida diária: a rua Gonçalves Dias apagava seus esplendores atuais: e apenas me obrigava a contemplar a provável porta do prateiro Domingos da Cruz, por onde desceu, preso – afinal! –, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. E a rua da Assembléia gritava-me o caminho do mártir, até a forca. E a Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens contava-me a sua passagem por ali, em direção ao Paço, sob o olhar oculto do espião Joaquim Silvério. E da Ilha das Cobras, de Fortaleza da Conceição, do local da antiga cadeia, de mil pontos diversos, o nome do Alferes, o sangue do Alferes gritavam, clamavam – não a sua desgraça –, mas a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição, para acabar de humanizar os homens.³

Naquele momento, a conferencista se metamorfoseia na poeta e declama todo o primeiro texto da obra – *Fala Inicial*. Expõe a inquietação e indecisão por ela experimentadas, ante o apelo do passado e de seus fantasmas, no sentido de resgatar-lhes outras versões, soterradas pela versão construída, a partir do olhar do poder. Constituía o apelo periférico da colônia, em demanda ao direito de também contar sua história, a partir de um olhar periférico.

Reportando-me aos trechos citados, constato que ocorre o deslocamento do olhar da poeta, no que se refere ao plano espaço-temporal. Percebemos então: a Ouro Preto do momento da visita, para efetivação da reportagem jornalística sobre a Semana Santa, encoberta pela imagem da Vila Rica dos inconfidentes. De volta às suas atividades rotineiras, no Rio de Janeiro, engendra-se um deslocamento mais profundo e uma superposição de planos, em relação à mesma ordem espaço-temporal: ainda através do processo de rememoração, ocorre o relampejar de imagens do passado remoto (a Vila Rica dos inconfidentes), do passado próximo (a visita a Ouro Preto para a reportagem jornalística) e o presente, na cidade

³ MEIRELES, 1989. p. 16-17.

do Rio de Janeiro que sofre igualmente o choque de imagens do passado, rememorando o drama do alferes, vivido naquela província, em fins do século XVIII. A imaginação da poeta começa a gerar imagens e figuras que irão configurar o seu texto.

Iniciada a composição da obra, Cecília Meireles dispõe as cenas, distribui o diálogo, conferindo voz às diversas personagens. A voz da poeta intromete-se em meio a falas das personagens, nos romances, exprimindo seu ponto de vista, fazendo reflexões, enriquecendo de forma surpreendente a composição medieval.

Ante a proposta de elaborar outra versão dos episódios históricos, sob diversos olhares, a poeta coloca-se ao lado daqueles que sofreram a história, ou seja, seu discurso é marcadamente de denúncia à opressão, acenando para a causa dos despossuídos que aguardam o momento da rememoração, a partir de um novo olhar do presente, lançado sobre o passado, no intuito de conectar as instâncias temporais.⁴

Em várias das peças, que integram a obra, aparece subjacente uma proposta de resgatar os vencidos de ontem e de hoje, indo, nesse caso, ao encontro do conceito de História para Walter Benjamin, ligado à idéia de fragmentação. Em *Fala Inicial*, e em *Cenário*, predomina um ambiente de ruína e abandono, “restos de uma história”⁵ que deve ser resgatada no presente. Também os poemas intitulados *Fala à Antiga Vila Rica*, *Fala à Comarca do Rio das Mortes*, *Retrato de Marília em Antônio Dias* e o último texto, *Fala aos Inconfidentes Mortos* avivam a memória do passado no presente.

Torna-se importante e necessário apontar, nos textos mencionados anteriormente, o olhar que a poeta dirige ao passado, pesquisando-lhe a própria escritura e imprimindo nele novos

⁴ Considerarei a concepção de presente, enfocando-o em relação à obra. Dessa forma, o termo incorpora uma dimensão fluida e deslizante, relacionando-se, não apenas ao momento da escritura, mas também à recepção da obra que se renova a cada leitura.

⁵ MEIRELES, 1967. p. 465.

olhares. Em vários dos textos, o leitor depara-se com reflexões da poeta, acerca das circunstâncias em que ocorreram os episódios, em fins do século XVIII. Essa paisagem da memória, tecida pela teia da lembrança, apresenta-se em forma de fragmentos, cacos e ruínas – as *mônadas* de que nos fala Benjamin e que vão iluminar o presente, formando *constelações*.⁶

O diálogo, entre passado e presente, ocorre na instância da rememoração, segundo a concepção de Benjamin, expressa pelo termo *Eingedenken*.⁷ Segundo Georg Otte, Benjamin confere ao termo citado um sentido que aponta para a união de dois níveis temporais, através do processo de rememoração. O crítico insiste na fixação do conceito de *Eingedenken*, sob a perspectiva benjaminiana, afirmando que não se trata apenas de conservar o passado na memória, mas, sim, de uni-lo ao presente, revigorando e reanimando-o. Nesse sentido, utiliza a expressão “virada copernicana da rememoração”,⁸ aplicada ao conceito proposto por Benjamin. Sob a perspectiva da concepção benjaminiana de temporalidade, a poeta se detém, diante dos fragmentos e ruínas, para “acordar os mortos e reconstruir o destruído.”⁹

Torna-se oportuno ressaltar que, nos versos do *Romanceiro*, um dos recursos mais usados por Cecília Meireles é o oxímoro que aproxima expressões contrastantes, configurando ressonância da herança barroca, na lírica da modernidade. Isso pode ser observado, por exemplo, em *Fala Inicial: amores e ódios; muros e janelas*;

⁶ OTTE, 1994. Para a concepção benjaminiana de tempo e História, são importantes os conceitos de *choque*, *mônada* e *constelação*. Vou utilizar esses conceitos, com base na interpretação feita por Georg Otte. Para ele *choque* é o relampejar de uma imagem, *mônadas* constituem pequenas totalidades que interrompem e paralisam momentaneamente o movimento da história; a *constelação* constitui para Benjamin uma totalidade singular e autônoma [...] e não é subordinada a nenhum critério externo a ele mesmo.

⁷ Consiste na união *de dois níveis de tempo*.

⁸ BENJAMIN, In: OTTE, 1994. p. 62.

⁹ BENJAMIN, 1987, (Tese IX).

*culpado e inocente; ruína e exaltação. Em Cenário, destacam-se: adorar o que sofria?; voz que já não fala e se prolonga; candeeiro sem lume; fonte sem água; na morte que está viva; Quais os que tombam, [...] quais os que sobem.*¹⁰

As antíteses assinaladas revelam imagens de uma paisagem caótica. Perdida a harmonia, o sentido e a direção, o mundo moderno sustenta-se pela contradição, conforme observação do poeta e crítico Octavio Paz:

Todo esse caos de fragmentos e ruínas se apresenta como a antítese de um universo teológico, ordenado conforme os valores da Igreja romana. O homem moderno é o personagem de Eliot. Tudo lhe é estranho e em nada ele se reconhece. É a exceção que desmente todas as analogias e correspondências.¹¹

Nas expressões e versos citados anteriormente, a poeta, através de imagens formadas de elementos opostos, em processo dialético, busca o diálogo entre os contrários. E ao “enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar.” Nesse sentido, “a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento.”¹²

2. Vozes, sussurros, ecos e silêncios

Além da fixação de uma paisagem de fragmentos e ruínas, *Romanceiro da Inconfidência* é marcado também pela presença de múltiplas vozes que representam histórias individuais e coletivas, arquitetadas a partir da lembrança. Esse recurso estabelece conexão entre passado e presente, possibilitando o surgimento de diferentes olhares que se contrapõem à versão da história oficial, em relação ao movimento da Inconfidência Mineira, numa tendência marcante de rasurar suas estruturas monológicas.

¹⁰ MEIRELES, 1967. p. 622.

¹¹ PAZ, 1982. p. 95.

¹² PAZ, 1982. p. 121.

O tratamento de tema ligado à história do Brasil, feito através do código poético, estabelece de início a intenção da autora em trabalhar artisticamente a linguagem a qual passa a ser o objeto específico de seu empreendimento. A memória será, pois, reinventada, pulverizando-se as fronteiras entre passado e presente. O próprio leitor transita pelas várias instâncias temporais, sem qualquer entrave, fazendo conexões as mais diversas, entre o passado remoto – representado na obra; o passado correspondente ao momento da escritura; outros tempos passados a que a obra facilmente remete e o momento da recepção. O texto constitui, assim, rico material aberto a reflexões de natureza variada e à permanente pesquisa.

Sob essa perspectiva, Cecília Meireles mescla registro histórico e invenção estética, exibindo as contradições do espaço social, marcado pelo regime colonialista, apontando também, naturalmente, para outros contextos sociais. Remete à problemática focalizada, no tempo da representação e a outros momentos e espaços geográficos, caracterizados por regimes de governo autoritário e, em contraponto, a resistência a eles. Não se trata de um simples mecanismo de evocação da lembrança de um passado em si, desvinculado do presente. Consiste sim em um esforço de relacionar o passado com o presente, incutindo-lhe vida, a fim de que ele não se perca novamente. O passado irrompe no presente de forma repentina e estabelece uma justaposição de temporalidade, implodindo o curso linear dos acontecimentos. Esse processo de fratura da linearidade temporal configura uma organização fragmentária e descontínua dos episódios representados. Transforma-se a evocação do passado, atribuindo-se-lhe uma dimensão múltipla e profunda. Percebe-se, pois, na composição do *Romanceiro* uma tendência a implodir o *continuum da história*. Daí a relação de seu estudo com a concepção de história de Walter Benjamin, como já foi mencionado.

Atendendo à demanda do passado, ao apelo dos vencidos de ontem, a poeta atribui voz a várias personagens - os fantasmas que aguardam redenção no presente, no ato da elocução de sua própria

história individual que remete à história de uma comunidade inteira: os oprimidos de ontem e de hoje. No próprio depoimento da poeta, anteriormente transcrito,¹³ já se insinua a superposição de planos temporais: cenas do passado disputam espaço com cenas do presente e são assimiladas simultaneamente pela autora que, sensível ao apelo desses fantasmas de outrora, outorga-lhes o direito de manifestação. Assim, nas peças do *Romanceiro*, o leitor se depara com uma pluralidade de vozes e uma profusão de histórias que o levarão a refletir, forçosamente, sobre o passado, em função do presente, numa convergência de temporalidade que o mantém vivo, na medida em que ele é apreendido sob o enfoque do presente.

Início a análise da polifonia presente no texto ceciliano, partindo das vozes femininas que, em alguns *romances*, assinalam a condição de inferioridade da mulher em relação ao espaço que ocupa, na estrutura social, de tendência marcadamente colonial e patriarcalista. Julgo oportuno reportar-me a alguns poemas, iniciando a abordagem pelo *Romance IV ou Da Donzela Assassinada*, cuja primeira estrofe já introduz diretamente a fala da própria donzela:

“Sacudia o meu lencinho
para estendê-lo a secar.
Foi pelo mês de dezembro,
Pelo tempo do Natal.
Tão feliz que me sentia,
Vendo as nuvenzinhas no ar,
Vendo o sol e vendo as flores
Nos arbustos do quintal,
Tendo ao longe, na varanda,
Um rosto para mirar!”¹⁴

O poema se constrói em diálogo. Nele se manifesta a voz da donzela, morta pelas mãos do próprio pai. A teia textual vai se construindo, através dos sonoros e populares versos da redondilha

¹³ Cf. transcrição de trechos às páginas 21 e 22, notas 2 e 3.

¹⁴ MEIRELES, 1967. p. -475.

maior. Observa-se no texto todo um ritual de encenação, em forma de gestos e movimentos que constituem um mecanismo característico de peças teatrais, compostas para o palco. A marca textual das aspas, empregadas no início de cada estrofe, reforça a presença do discurso direto que domina o texto, evidenciando a própria voz da personagem, contando ela mesma o drama vivenciado. Em meio ao relato, justapõem-se inúmeras imagens tornando-se a escrita predominantemente visual. Não é por acaso que ocorre a reiteração de formas do verbo ver ou da mesma série sinonímica, como é o caso de mirar:

Vendo as nuvenzinhas no ar
Vendo o sol e vendo as flores
[...]
tendo ao longe, na varanda,
um rosto para mirar!¹⁵

A imagem do *lencinho* destaca-se desde o primeiro verso e é reforçada pela reiteração insistente do signo o qual, num determinado momento, alcança a instância de personagem dinâmica, como nos versos:

“Se voasse o meu lencinho,
grosso de sonho e de sal,
e pousasse na varanda,
e começasse a contar
que morri por culpa do ouro
– que era de ouro esse punhal!
que me enterrou pelas costas
a dura mão de meu pai –
sabe Deus se choraria
quem o pudesse escutar!¹⁶

O *lencinho*, representação metonímica, teria mais possibilidade de desempenhar a função de porta-voz da donzela que, submetida às relações de poder, configuradas no texto, vê-se impotente para

¹⁵ MEIRELES, 1967. p. 475.

¹⁶ MEIRELES, 1967. p. 476.

assumir sua própria causa. Da mesma forma, a mãe não consegue impedir a iniciativa do pai. A *donzela assassinada*, transformada em fantasmagoria, continua a vagar pelas sombras do quintal, aguardando resgate do passado, no presente, a fim de sentir-se pacificada. Observem-se os versos:

Mas eu vagueio sozinha,
Pela sombra do quintal,
E penso em meu triste corpo
Que não posso levantar,
[...]

Há tanto tempo estou morta
E continuo a penar.¹⁷

É importante ainda assinalar nessa peça que a poeta, a partir do momento em que rege o discurso de outrem, apropria-se de sua palavra, utilizando-a para atingir seus objetivos, sem interferir diretamente no discurso. Trata-se do “discurso de outrem, na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor”, apontando para o caráter bivocal do discurso literário que é internamente dialogizado.¹⁸

Da mesma forma, o *Romance XXIX ou Das Velhas Piedosas* vai se reportar à fala das mulheres, revelando a mesma condição de sujeição, presente no poema analisado anteriormente. Elas simplesmente se limitam a fazer um relato dos acontecimentos, com base em notícias colhidas de fonte oral, relacionadas a Joaquim Silvério. O uso de formas do verbo *dicendi*, reiterado no início de algumas estrofes, confere ao texto esse traço de oralidade, bem como a escolha do metro da redondilha menor – de acentuado emprego popular. As letras *encaracoladas*, traçadas pelas mãos do traidor, se assemelham ao fio da aranha, ao tecer sua teia. O traidor, “com fios de tinta, vai urdindo as teias da intriga em cuja viscosa trama”¹⁹ ficam

¹⁷ MEIRELES, 1967. p. 477.

¹⁸ BAKHTIN, 1981. p. 127.

¹⁹ MEIRELES, 1967. p. 522-524.

presos os atores da conjuração. A imagem da teia da aranha aparece não só nesse poema, é recorrente em outras peças da obra, como recurso lingüístico, na representação do tecido textual. Trata-se de uma imagem bastante expressiva, em virtude de seu forte apelo visual, cujos mecanismos de elaboração César Guimarães atribui à disposição dos signos lingüísticos visando a “ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso,” fazendo surgir do próprio signo uma nova espacialidade, conferindo a ele uma terceira dimensão. A imagem em literatura estabelece uma relação intersemiótica, na medida em que, “os signos lingüísticos constroem signos icônicos no interior” da linguagem.²⁰ Ao conceituar de forma mais consistente o termo imagem o pesquisador ressalta:

Denominamos inicialmente imagem ao enunciado ou conjunto de enunciados no qual os signos lingüísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso.²¹

No circuito dos poemas que se referem à Chica da Silva, é possível detectar igualmente a condição inferiorizada da mulher, traço de uma sociedade machista. Nas composições desse conjunto, são mesclados dados históricos e invenção poética, na configuração dessa personagem lendária do folclore de Minas. Compondo também o tecido das vozes femininas, a figura de Chica marca presença no *Romance XIV ou Da Chica da Silva*.

No referido poema, é retratada toda a pujança e riqueza da negra que poderia representar a redenção dos oprimidos. Colocada no centro do texto, todavia não lhe é dada voz diretamente. Sua participação ocorre de forma oblíqua, através das histórias construídas em torno dela. É comparada à “*Vênus, à Rainha de Sabá, à Santa Ifigênia e ao sol.*” As imagens que arquitetam a composição ofuscam a vista do leitor, tal o intenso brilho que delas

²⁰ GUIMARÃES, 1997. p. 27.

²¹ GUIMARÃES, 1997. p. 60.

se desprende. A fama de Chica virara lenda, vinha gente de longe, a fim de conhecer a negra que se transformara em dama e ficara famosa, devido à riqueza e escravos que possuía; e também porque tinha um navio, mandado construir por João Fernandes, para atender a um capricho de Chica.

Como espectador, o leitor é surpreendido, a cada verso, pelo fluxo de imagens que irrompem em profusão, implodindo a linearidade do signo lingüístico e criando uma plasticidade surpreendente. Alguns versos emblemáticos podem ilustrar as observações:

Esplendem as pedras
por todos os lados:
são flechas em selvas
de leões marchetados.

*(Diamantes eram, sem jaça,
por mais que muitos quisessem
dizer que eram pedras falsas.)*

Mil luzeiros chispam,
à flexão mais branda
da Chica da Silva,
da Chica-que-manda!

E curvam-se, humildes,
Fidalgos farfantes,
À luz dessa incrível
Festa de diamantes.²²

Poderia parecer, numa leitura menos atenta, que a caracterização de Chica, com toda a opulência e poder, traduziria atitude de contraposição ao regime colonialista. Embora fosse negra, tornara-se rica e poderosa, a quem os fidalgos faziam reverências e as mulheres branquinhas invejavam. Na última estrofe, a fama de Chica atinge as raias do paroxismo, como se pode perceber:

²² MEIRELES, 1967. p. 494.

*(Coisa igual nunca se viu.
Dom João Quinto, rei famoso,
Não teve mulher assim!)*²³

Tal afirmação constitui uma afronta ao famoso rei de Portugal cuja mulher não se comparava à Chica. O texto em referência, irônica e sutilmente, configura uma realidade que poderia abalar o poder. Entretanto a figura de Chica, representada no poema com toda pujança, em nada poderia contribuir para alterar sua condição inferiorizada. Com a partida de João Fernandes, levado para a metrópole pelo Conde de Valadares, Chica retorna à sua condição de escrava. Na verdade, mesmo vivendo em opulência com João Fernandes, mantivera sempre a condição de escrava, na função de amante do homem branco.

Além das vozes femininas, vozes outras deixam sua marca no texto ceciliano, ora reforçando a esperança de outro devir, ora enfraquecendo-a, colocando-se numa posição de conformismo ou mesmo de crítica e zombaria àqueles que se empenham na causa da luta pela descolonização. Nesse sentido é fundamental fazer referência a dois poemas da obra: o *Romance XXX ou Do Riso dos Tropeiros* e o *Romance XXXI ou De Mais Tropeiros*.

Nos dois poemas, os tropeiros se riem à passagem de Tiradentes a quem consideram um louco. Entretanto torna-se necessário aprofundar a questão do riso dos tropeiros. É importante assinalar que o riso deles, evidenciando, em princípio, um tom de deboche, pode ser entendido de forma ambígua, uma vez que as personagens ora se mostram céticas, ora esperançosas, em relação à proposta divulgada pelo alferes. Os versos citados a seguir comprovam a mencionada ambigüidade:

Por isso é que rimos tanto...
Mas, quando ele aqui tornar,
teremos a terra livre,
– salvo se, por um desar,²⁴

²³ MEIRELES, 1967. p. -495.

²⁴ MEIRELES, 1967. p. 525.

Apesar do tom de zombaria que permeia os versos, percebe-se uma certa dose de temor, em relação ao destino do alferes. A própria fala do tropeiro sofre uma interrupção, no último verso da estrofe citada, ocorrendo uma suspensão na cadência poética, fraturando-se a estrutura sintática do período que só vai se concluir no último quarteto:

o metem numa enxovia,
e, por sentença real,
o fazem subir à força,
para morte natural...²⁵

É de natureza complexa esse riso dos tropeiros: apresenta ceticismo, deboche, oscilando para a benevolência, compaixão e simpatia à causa do herói. No *Romance XXI ou De Mais Tropeiros*, o riso se expande e se fortalece ainda mais, contagiando o povo. Ao contagiar o povo, o riso dos tropeiros assume uma dimensão trágica. Os versos a seguir são reiterados por diversas vezes, no corpo do poema, funcionando como estribilho:

Por aqui passava um homem
- e como o povo se ria! -²⁶

Buscando analisar a natureza da comicidade, presente no “*riso dos tropeiros*”, reportamo-nos a aspectos da teoria desenvolvida por Vladimir Propp, em relação ao riso e à comicidade. Segundo o autor, a comicidade deve ser considerada pelas suas próprias características enquanto gênero, bem como devem ser relacionadas à psicologia do riso e da percepção do cômico. Em seu estudo destaca algumas situações em que se manifesta a comicidade: “em certas circunstâncias pode-se tornar cômica a transgressão de normas de ordem pública, social e política.”²⁷

²⁵ MEIRELES, 1967. p. 525.

²⁶ MEIRELES, 1967. p. 525-527.

²⁷ PROPP, 1992. p. 60.

A partir das observações de Vladímir Propp, pode-se dizer que o riso manifestado nos *Romances XXX* e *XXXI* apresenta marcas de tonalidades variadas, provocado também por razões diversas. O crítico assinala ainda um aspecto importante em relação à causa do riso e à pessoa que ri, ou seja, à carga subjetiva que provoca o riso, de tal modo que a mesma cena pode provocar o riso em algumas pessoas e não em outras. Ocorre, pois, numa situação risível, certa diferenciação de caráter individual.

Nos poemas em foco, os *Romances XXX* e *XXXI*, a situação risível, observada sob um aspecto mais imediato, parece se ancorar na transgressão de um código social ainda que não escrito, assimilado de forma espontânea pela coletividade. A transgressão, segundo Vladímir Propp, “é percebida como defeito, e a descoberta dele, [...] suscita o riso.”²⁸ Analisando, sob essa perspectiva, o riso dos tropeiros, que se propaga e se espalha pelo povo, concluímos que configura ele o riso do senso comum, um riso momentâneo de zombaria, “pois há gente que não leva / a cabeça no lugar.” Por ousar transgredir uma norma imposta à colônia, Tiradentes se transforma em objeto de derrisão para os tropeiros e o povo, em geral.

Todavia subjazem a essa causa aparente e superficial, que provoca o riso nos tropeiros e no povo, outros componentes de natureza variada que merecem análise mais atenta. Do tom de derrisão, os textos se encaminham em direção à forma mais intensa de expressão. Ultrapassando a situação de comicidade em que se encontra Tiradentes, provocando o riso dos tropeiros, a poeta instala certa atmosfera de apreensão. Diluindo a zombaria dos tropeiros, a figura da *persona* que rege o processo de enunciação abre-o para novo campo onde o risível é substituído pelo sério ou mesmo pela dimensão trágica que se insinua. Da simples comicidade ou derrisão ocorre mudança para uma situação em que o riso se torna irônico, amargo, direcionado, talvez, no sentido de desmascarar o poder:

²⁸ PROPP, 1992. p. 60.

Mas, quando ele aqui tornar,
Teremos a terra livre,
– salvo se, por um desar,

o metem numa enxovia,
e, por sentença real,
o fazem subir à forca,
para morte natural...²⁹

A ironia referida se intensifica, no plano da própria escritura, não apenas devido à contraposição, introduzida no início da estrofe pelo conector adversativo *mas*, como também pela contradição contida nos versos: “o fazem subir à forca / para morte natural...” em que o pronome *o* é paciente e sofre a ação verbal, mostrando-se impotente para reagir àquela “morte natural.” Por outro lado, a presença das reticências prolonga a própria contradição expressa nos signos mencionados, acentuando-se dessa forma a ironia da poeta.

No trecho,

Mas ninguém mais se está rindo
pois talvez ainda aconteça
que ele por aqui não volte,
ou que volte sem cabeça...³⁰

o riso se estanca e se insinuam traços dramáticos, inscritos no próprio ritmo da estrofe em que há indícios do sacrifício da personagem – levado às últimas conseqüências, numa desproporção entre a luta do alferes e o castigo que lhe será imposto.

Na quadra, em destaque, toda em versos de redondilha maior, as pausas internas e a pausa, ao final de cada verso, provocam suspensão no ritmo e, em conseqüência, exercem pressão no plano da significação. Para Alfredo Bosi, as

²⁹ MEIRELES, 1967. p. 525.

³⁰ MEIRELES, 1967. p. 527.

paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um 'e', um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. [...]

A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim, ou para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o agulhão da fala, o confronto entre os sujeitos.³¹

Na estrofe citada, o ritmo torna-se objeto de requintada elaboração: além da regularidade, cadência e sonoridade do metro (redondilha maior), outros elementos são utilizados e o enriquecem. As pausas de entoação e andamento, no interior e no final dos versos, provocam um corte no pensamento e, ao mesmo tempo, exigem que a frase seja completada, encerrando-se um pensamento cuja tensão requer equilíbrio através da sintaxe e das imagens. Todavia a imagem desenhada pela expressão “ou que volte sem cabeça...” se prolonga no espaço e no tempo, devido ao uso das reticências que igualmente intensificam a tensão contida no verso. O riso é suspenso e a apreensão se instala de forma acentuada e se prolonga.

Na estrofe seguinte, a voz da poeta, (marcada pela presença dos parênteses), se intromete sob a forma de reflexão de ordem existencial:

(Pobre daquele que sonha
fazer bem – grande ousadia –
quando não passa de Alferes
de cavalaria!)³²

O *Romance XXXI* se encerra, fraturando-se a regularidade da composição, toda organizada em quadras. Retorna o riso do povo, passando esse riso um tom de inocente alegria e esperança, realçado

³¹ BOSI, 1977. p. 101-102.

³² MEIRELES, 1967. p. 527.

pelo travessão e pausa final, marcada com o ponto final. Alivia-se a tensão provocada pela suspensão do ritmo, na pausa final do poema cujo dístico se enlaça com a mesma alegria de versos anteriores:

Por aqui passava um homem...
– e o povo todo se ria. –³³

Trata-se do *riso alegre*, caracterizado por Vladímir Propp como força que “elimina qualquer emoção negativa e a torna impossível; ele apaga a cólera e a ira, vence a perturbação e eleva as forças vitais, o desejo de viver e tomar parte na vida.”³⁴

Engrossando o conjunto das vozes de representantes das camadas populares, em *Romanceiro da Inconfidência*, torna-se oportuno mencionar ainda o *Romance XLII ou Do Sapateiro Capanema* e o *Romance XLVI ou Do Caixeiro Vicente*. O *Sapateiro Capanema*, representando a voz do colonizado, coloca-se numa posição de desafio e denúncia em relação ao dominador. A quadra, que funciona como estribilho e se repete após cada estrofe, denuncia o processo de pilhagem, promovido pelo colonizador e, ao mesmo tempo, a disposição do colonizado em defender seu patrimônio, expulsando do território o intruso:

*“Estes branquinbos do Reino
nos querem tomar a terra:
porém, mais tarde ou mais cedo,
os deitamos fora dela.”*³⁵

Além da repetição sonora, marcada pelo retorno do estribilho, num total de seis vezes, após cada estrofe, ocorrem outras saliências textuais³⁶ que destacam as falas na quadra. Assim é que a grafia em

³³ MEIRELES, 1967. p. 527.

³⁴ PROPP, 1992. p. 163.

³⁵ MEIRELES, 1967. p. 541.

³⁶ Chamo de saliências textuais certas notações gráficas, inscritas no texto, tais como: aspas, parênteses, tipo em itálico, caixa alta, dentre outras, a fim de chamar a atenção do leitor para certos aspectos especiais do texto.

tipo itálico, a presença das aspas e a própria posição ocupada pelo estribilho, no centro da página, caracterizam a importância da fala que deixa de ser apenas do sapateiro, e se transforma num *nós*, isto é, trata-se da voz de todo um povo oprimido.

No discurso do *Sapateiro*, é possível detectar várias vozes, representando todo um passado de colonização e espoliação. A partir dessa abordagem, considera-se que é na linguagem que a personagem se constitui, enquanto subjetividade, na medida em que ela mesmo toma consciência de si enquanto ser oprimido, individual e coletivamente.

Nesse sentido, o conceito de dialogismo se sustenta na noção de vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam os diferentes elementos históricos, sociais e lingüísticos que atravessam a enunciação.³⁷

Encerrando o poema, a voz da poeta se faz presente, enunciando o discurso de outrem, analisando-o e julgando-o:

(Assim dizem que falava
o sapateiro mulato.
As quatro razões são suas;
O resto deve ser falso...
Quatro disse – e logo foram
Mais de quatro vezes quatro...)³⁸

As reticências ao final abrem o texto para esferas inconclusas.

No *Romance XLVI*, aparece uma voz anônima que mantém diálogo com o caixeiro Vicente, em tom de reprimenda, ou, melhor dizendo, de contundente acusação. Em composição regular, formada de versos de redondilha maior, estrofação em sextilhas e presença simétrica da rima toante, a enunciação constrói-se através da primeira pessoa do discurso. Ao iniciar a leitura do texto, o leitor se prepara para o processo cooperativo de recriação do mesmo,

³⁷ ZOPPI-FONTANA. In: BRAIT, 1997. p. 118.

³⁸ MEIRELES, 1967. p. 543.

preenchendo as lacunas, desvendando-lhe os aspectos ocultos, exercendo, enfim, seu direito de co-autoria. A operação realizada pelo leitor desvela a heterogeneidade que constitui a linguagem poética. “Heterogeneidade não marcada na superfície, mas possível de ser definida pela interdiscursividade, pela relação que todo discurso mantém com outros discursos.”³⁹

E, nesse jogo textual, poeta e leitor mantêm relações de cumplicidade que ora seguem uma trilha convergente, ora o leitor trava um embate com o próprio texto, a fim de perscrutar-lhe os meandros da significação. Tal embate ocorre no poema em estudo. A princípio, o leitor associa o signo pronominal MIM, que aparece destacado todo em caixa alta, à voz do caixeiro Vicente; atribui a ele todo o discurso de reprimenda, de acusação, dirigido àqueles que, tendo recebido os benefícios do conhecimento técnico e estético de Tiradentes, não souberam reconhecê-lo, denunciando o alferes, entregando amigos “à sanha dos potentados.” O signo *medo*, que se repete por seis vezes, em três estrofes sequenciais, vai se expandindo para campos semânticos variados. Observe-se a seqüência referida:

[...]

Grandes medos mastigados...

O medo nos incisivos,
nos caninos, nos molares;
o medo a tremer nos queixos,
a descer aos calcanhares;
o medo a abalar a terra,
o medo a toldar os ares;

o medo a entregar amigos
à sanha dos potentados;⁴⁰

³⁹ BRANDÃO. In: BRAIT, 1997. p. 285.

⁴⁰ MEIRELES, 1967. p. 548-549.

Nessa linha interpretativa, o leitor vai diligenciando sua tarefa de produtor de sentido, naturalmente, com base no horizonte de expectativa que ele próprio formulou, sobretudo a partir do título da peça poética. Subitamente, no entanto, o próprio leitor sofre um abalo, tendo em vista o desvio, o corte observado no texto.

Trata-se do negaceio da poeta, da burla a seu cúmplice que, após ligeira desestabilização, se refaz e aceita o desafio. Seguindo as pistas textuais, a partir do solene verso *Vicente Vieira da Mota*, ele refaz todo o percurso de suas estruturas mentais, e desenrola o fio textual, buscando tecer outra teia, encaminhada pela nova pista revelada na escritura.

O tom também incorpora um novo matiz e se transforma. Na verdade, o poema, como um todo, se orienta em direção a um campo semântico inesperado, dinamizando-se e enriquecendo-se: a voz que se fazia ouvir não era do caixeiro Vicente, como de início poderia parecer. Em tom eloqüente, manifesta-se uma voz anônima que, num dado momento, passa a dirigir-se ao caixeiro Vicente, acusando-o, com revolta e indignação, por haver denunciado aquele que lhe havia colocado os “dentes de marfim talhado”. Vicente configurava-se como um dos traidores e recebia da poeta todo o peso de sua recriminação.

Outras vozes se manifestam em *Romanceiro da Inconfidência*, provocando fendas na estrutura do processo de dominação, contrapondo-se à voz do poder que se manifesta de forma insinuante, atravessando toda a composição em enfoque. Desde o primeiro poema, em que a voz da poeta busca analisar as relações de dominação, cuja reflexão constitui o núcleo articulador da obra, essas relações vão persistir, nas várias composições, ora de forma mais explícita, ora sob o disfarce de simulações e máscaras variadas. Observa-se um clima de inquietação, medo, presságios e angústia, resultante da teia da intriga que vai sendo tecida junto à teia poética. Não é por acaso que aparece em vários poemas a imagem da aranha tecendo sua teia, com fios finíssimos e delicados. Ocorre, pois, a correspondência harmoniosa entre elementos de planos diferentes que em conjunto vão dando forma ao texto de Cecília: a teia da intriga, a teia da aranha e a teia textual.

O poema em que aparece de forma mais explícita a voz de membro representante do poder é o *Romance XVI ou Da Traição do Conde*. A peça inicia-se com uma voz narrativa que relata alguns fatos, a fim de preparar o diálogo que vai ocorrer entre o Conde de Valadares e o Contratador João Fernandes. João Fernandes indaga ao Conde:

– Por que me levais, amigo?
[...]
Dei-vos o ouro que quisestes;
ouro vos dei, mais diamantes,
para a Casa dos Meneses
de Castelo Branco e Abranches
não soçobrar arruinada
enquanto andáveis distante.
Como me levais agora
a prestar contas com os Grandes?⁴¹

A resposta do Conde, cujo diálogo é atravessado pela voz narrativa, interpretando e julgando, não só o discurso pronunciado por ele, como também suas atitudes e intenções ocultas, é assim revestida de simulações e máscaras, sempre ironizada na instância da escritura:

Fala o Conde de má morte:
– Ordens são, que hoje recebo...
Fala o Conde mui fingido:
– Padece por vós meu zelo:
de um lado, o dever de amigo,
mas, de outro, a lealdade ao Reino...
João Fernandes não responde:
ouve e recorda em silêncio
o que lhe dissera a Chica,
em tom de pressentimento.
Como as palavras se torcem,
conforme o interesse e o tempo!⁴²

⁴¹ MEIRELES, 1967. p. 498-499.

⁴² MEIRELES, 1967. p. 499.

A voz narrativa volta a comandar, nesse fragmento, o processo enunciativo e, sob a máscara de narrador onisciente, passa a referir-se à matéria do pensamento de João Fernandes.

Os dois versos finais da citada estrofe dão início à reflexão feita pela voz narrativa, ante o comportamento do Conde. A reflexão, colocada entre parênteses, reaparece na última estrofe do poema, constituída apenas de um dístico e colocada entre parênteses:

(Como se fazem de honrados
os condes, de bolsos cheios !)⁴³

A presença do poder, que se manifesta, na fala oblíqua do Conde de Valadares, perpassa toda a obra, de forma subterrânea, criando clima de traição, denúncias e medos. A construção textual se elabora, a partir da configuração de cenas e cenários ancorados em signos combinados que sugerem ambiente de mistério, insegurança e freqüentes arrepios. Não é por acaso que se repetem em várias composições os signos: *sombras, medos, noite, portas fechadas*, em prenúncios de desgraça iminente.

A cumplicidade com o poder também está presente na fala de outras personagens: os traidores e mesmo aqueles que, submetidos ao peso da dominação, se acomodam, não acreditando que possam intervir e mudar o curso da história. Esse discurso é proferido do mesmo lugar de onde fala o poder, representado pelo colonizador. Mais que a população silenciada, o discurso dessas personagens contribui para a manutenção do *status quo* e da condição periférica de povo colonizado.

É exatamente dirigida a essas personagens que a voz da poeta se manifesta, de forma eloqüente, em tom de denúncia e acusação, na peça lapidar, *Fala aos Pusilânimes*, da qual cito apenas um trecho:

*Escrevestes cartas anônimas,
apontastes vossos amigos,
irmãos, compadres, pais e filhos...
[...]*

⁴³ MEIRELES, 1967. p. 499.

*– só por serdes os pusilânimes,
os da pusilânime estirpe,
que atravessa a história do mundo
em todas as datas e raças,
como veia de sangue impuro
queimando as puras primaveras,
enfraquecendo o sonho humano
quando as auroras desabrocham!*⁴⁴

Constitui um dos poemas que funcionam como elos de conexão entre os blocos de *romances* em que se organiza a obra.

Encerro o presente artigo, focalizando Tiradentes – tratado como figura exponencial do episódio histórico e retratado também como a personagem central no texto de Cecília. A poeta presta-lhe homenagem em várias peças da obra. A referência ao alferes já ocorre no primeiro poema, *Fala Inicial* e, no segundo, *Cenário*. Em *Fala Inicial*, a referência ao mártir ocorre pela lembrança do dia de sua morte:

*Ó meio-dia confuso
ó vinte-e-um de abril sinistro!*⁴⁵

Em *Cenário*, o herói surge nas últimas estrofes, observando-se a encenação de sua despedida:

*Vejo uma forma no ar subir serena:
Vaga forma, do tempo desprendida.
É a mão do Alferes, que de longe acena.*

*Eloquência da simples despedida:
“Adeus! que trabalhar vou para todos!...”*⁴⁶

No trecho citado, o mártir surge, não apenas proferindo um discurso, mas também, manifesta-se por meio de mecanismos diversos, num jogo, criado pela representação, através de gestos,

⁴⁴ MEIRELES, 1967. p. 552-553.

⁴⁵ MEIRELES, 1967. p. 462.

⁴⁶ MEIRELES, 1967. p. 468.

imagens e pela encenação dramática, enfim. Cito esse trecho do poema como exemplo, porque me pareceu dos fragmentos mais ricos para traduzir, não só a voz do herói inconfidente, como todo um jogo de encenação.

Também no *Romance XXXV ou Do Suspiroso Alferes* sua voz repercute em tom de lamento. A voz é destacada com rubricas textuais das aspas, tipo em itálico e centralização na página, além da repetição do verso que funciona como estribilho no poema, após cada quadra:

“Ab! se eu me apanhasse em Minas...”⁴⁷

A estrofe final que se destaca das outras, uma vez que, constituindo-se de cinco versos, quebra a regularidade das quadras, focaliza a reflexão da poeta:

(E tudo é tão diferente
do que em saudade imaginas!
Onde estão os teus amigos?
Quem te ampara? Quem te salva,
mesmo em Minas? Mesmo em Minas?)⁴⁸

Tal reflexão configura um suposto diálogo entre a poeta e Tiradentes. Como *mônada*, a imagem do passado fulgura no presente, tornando-se mais trágico o drama do alferes que, mesmo se estivesse em Minas, não encontraria amigos que pudessem acolhê-lo. Nesse sentido, percebemos que o herói continua sem resgate no presente, segundo a reflexão da poeta. A imagem de um passado remoto, sob a forma de *mônada*, relampeja, no presente, iluminando-o e formando constelações, à espera de salvação, a fim de que não se perca novamente.

O alferes comunica-se através da linguagem gestual, no ato de semear a semente lúdica dos sonhos, entre lamentos e ais da poeta que vê brotarem mais e mais sentinelas, sempre multiplicadas.

⁴⁷ MEIRELES, 1967. p. 530-531.

⁴⁸ MEIRELES, 1967. p. 531.

Paralelamente à encenação gestual, manifesta-se a voz do mártir, dirigindo-se ingenuamente a seu interlocutor – Joaquim Silvério:

*(Esses vultos que me seguem,
Joaquim Silvério, quem são?*

*Devem ser as sentinelas
que amanhã me prenderão?*

*Quem as pôs sobre os meus passos?
Quem comete essa traição?*

*Responde Joaquim Silvério,
quem nos leva à perdição?)⁴⁹*

Ciente da traição que sofrera, a voz de Tiradentes assume tom de surpresa e lamento:

*– Minas da minha esperança
Minas do meu desespero!
Agarraram-me os soldados,
como qualquer bandoleiro.
Vim trabalhar para todos,
e abandonado me vejo.
Todos tremem. Todos fogem.
A quem dediquei meu zelo.⁵⁰*

A estrofe, que reproduz a fala do alferes, no poema, vem destacada no centro da folha e com o tipo de letra em itálico.

A voz da poeta, em situação privilegiada, como maestro, comanda toda essa orquestração. Aparece nos poemas de transição, entre os vários blocos dos *romances*, exceto em *Imaginária Serenata*. Nesses poemas, ela se manifesta, ora apresentando a paisagem, o entorno, como em:

⁴⁹ MEIRELES, 1967. p. 532.

⁵⁰ MEIRELES, 1967. p. 534.

*COMO ESTES rostos
dos chafarizes,
foram cobertos
os vossos olhos
de véus de linho,
de musgo e líquens,
paralisados
no frio tempo,
fora das sombras
que o sol regula.⁵¹*

Aparece também em indagações pungentes que atingem o leitor obrigando-o a uma cumplicidade com ela, no intuito de buscar possíveis respostas para as indagações:

*Onde estão seus vastos sonhos,
ó cidade abandonada?
De onde vinham? Para onde iam?
Por onde foi que passaram?⁵²*

Ela se faz presente ainda em inúmeros *romances*, intrometendo-se neles, entre parênteses, propondo reflexões, fazendo interferências várias, atravessando toda a obra, em permanente apelo à reflexão do leitor.

⁵¹ MEIRELES, 1967. p. 502-503.

⁵² MEIRELES, 1967. p. 604.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.
- BRANDÃO, Helena H. Naganime. *Escrita, leitura, dialogicidade*. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: UNICAMP, 1997.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- MEIRELES, Cecília. *Como escrevi o Romancelheiro da Inconfidência*. Conferência, 1955, Ouro Preto.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra de Walter Benjamin*. 1994. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

Resumo

O presente ensaio visa a estabelecer um diálogo entre Literatura e História a partir da abordagem de aspectos da obra *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. Pretendo analisar a paisagem de fragmentos, cacos e ruínas fixada em alguns poemas lapidares da obra ceciliana, aproximando-a a conceitos caros para Walter Benjamin. Focalizarei também a polifonia de vozes que se faz presente à luz da teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin.

Résumé

Cet étude a le but d'établir un dialogue entre la Littérature et l'Histoire, dans l'oeuvre *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles. On se rapportera à un paysage de fragments et ruines, sous un point de vue de la conception de l'Histoire de Walter Benjamin, bien aussi d'autres concepts importants pour ce philosophe allemand. On fera aussi des réflexions sur le dialogisme présent dans l'oeuvre en se rapportant à des théories de Mikhaïl Bakhtin.